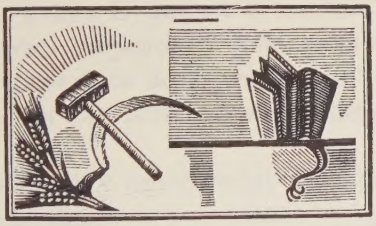
Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ

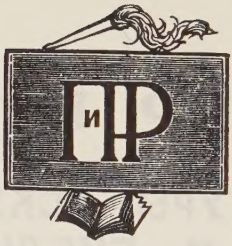
ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ



КНИГА ДЕСЯТАЯ

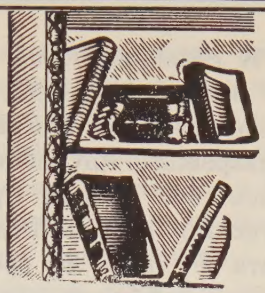
ОКТЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929



Редакция номера
закончена 5/X

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ПЛЕНУМА РАППА.

В передовой предыдущего номера «Печати и революции» мы констатировали огромные ножницы между художественно-методологическими лозунгами новонапостовского руководства РАППа, с одной стороны, и реальными потребностями реконструктивного периода социалистической революции,— с другой. Мы сигнализировали там о возникающих на почве этого разрыва опасностях художественно-методологического застоя и капитуляции перед ценностями буржуазного культурного наследства.

Передовая подвергла критике якобы реалистические лозунги «живого человека», «разоблачения действительности» и т. д. и т. п., показав, что под этими стилевыми принципами скрывается не что иное, как проповедь пассивного, бездейственного, созерцательного объективизма, что реализация новонапостовских стилевых лозунгов объективно равносильна притуплению активного, классового, революционного отношения художника к действительности; что лозунги эти, наконец, плохи своей одинаковой приемлемостью для любого реалистического направления, начиная от эмигрантствующих Буниных и кончая пролетарским писателем Фадеевым. Кроме того передовая заострила вопрос о так называемом психологическом жанре и со всей резкостью подчеркнула вредность выпячивания психологизма как центрального жанра пролетарской литературы.

Мы квалифицировали эту пропаганду «беспристрастничества», фактического отрицания необходимости классово-субъективного подхода к действительности как проявление *практического оппортунизма* в вопросах художественного метода пролетарской литературы. Мы отметили это как первые признаки идейного сближения, вернее, фактической капитуляции новонапостовства перед воззрениями и методами той самой школы Воронского, на борьбе с которой росло и воспитывалось рапповское движение в первые годы своего существования.

Наша передовая увидела свет лишь после пленума. Спрашивается теперь: отдало ли новонапостовское руководство РАППа ясный и полный отчет в этих грозных симптомах отрыва движения от актуальнейших задач революции? Сделало ли оно отсюда какие-нибудь существенные практические выводы?

К сожалению, на эти вопросы мы имеем отрицательный ответ. Надо отметить прежде всего слабую подготовку пленума. Авторитетнейшая по своему организационному признаку конференция, призванная разрешить крупнейшие идеологические проблемы литературы, собралась без всякой предварительной, мало-мальски содержательной дискуссии в печати. Ведь нельзя же считать дискуссией письмо секретариата РАППа да несвоевременные, как обычно, мысли новонапостовского лейб-путаника Гроссмана-Рощина. А ведь времени для такой подготовки было более чем достаточно.

На самом пленуме обсуждение творческих вопросов поражало своей эклектичностью, бесформенностью, бесперспективностью, отсутствием какого бы то ни было положительного руководящего принципа. Вместо единого доклада, вскрывающего новые тенденции развития и намечающего перспективы дальнейшего движения, пленум должен был довольствоваться неудобовоспринимаемым винегретом из многочисленных изустных обзоров и референций, лишь формально объединенных вступительным словом т. Ю. Либединского.

Само собой разумеется, что такая «система» ни на шаг не могла подвинуть пленум в разрешении действительно животрепещущих вопросов творческого порядка. Попытка т. Л. Авербаха задним числом «разъяснить» лозунг «живого человека» в чисто отрицательном смысле как некое «первое отрицание» штампа и выдвинуть на первый план лозунг «разоблачения действительности» как лозунг положительный и синтетический, эта попытка не выдерживает никакой критики и только лишний раз свидетельствует об упорном колебании нынешнего руководства и нежелании признать и исправить свои ошибки.

«Разоблачение действительности», т. е. анализ, возведенный в *самоцель*, оставляющий в стороне задачу художественного *синтеза* действительности в духе *новых* задач рабочего класса и большевистской партии, есть лишь новый псевдоним все того же «живого человека», все того же пассивного объективизма.

Хороши мы были бы, если бы, положим, партийный лозунг самокритики провозгласили *самоцелью*, если бы мы стали критиковать свои недостатки из простой «любви к истине», а не в интересах строительства социализма и полного поражения капитализма. Такое извращенное понимание самокритики привело бы на деле к примирению с худшими сторонами действительности, было бы равносильно практическому оппортунизму. Чем же, спрашивается, авербаховское «разоблачение действительности» (да еще толстовскими методами в первую очередь) лучше? Чем оно отличается от оппортунистического понимания партийного лозунга самокритики?

Резюмируем: в вопросах художественного метода руководство РАППа заняло позицию топтания на месте. Оно не внесло в эту область ничего нового, ничего, дающего поступательное движение. Но в условиях

обостренной классовой борьбы, когда малейшая принципиальная ошибка с нашей стороны падает тяжелой гирей на вражескую чашку весов, топтание на позициях практического оппортунизма отнюдь не равносильно неподвижности, а означает *движение назад*, в данном случае — сползание к Воронскому и Лежневу. Характерно, что мы так и не услышали от руководящих лиц пленума решительной, подлинно большевистской критики явно идеалистических ошибок Либединского.

Не лучше, если не хуже, обстояло на пленуме дело и с проблемами марксистского литературоведения. Целый год уже в печати и в соответствующих организациях идут вокруг этих проблем острейшие споры. Острота эта не случайна, она целиком обусловлена всем нынешним положением научной мысли в СССР и на Западе, в том числе и науки литературной.

Естественно, что в обстановке этой борьбы для всякого человека, причисляющего себя к марксистскому отряду литературоведения и критики, вопросом всех вопросов становится выбор предельно отчетливой, недвусмысленной позиции. Еще в большей мере это относится организации, объединяющей основные кадры пролетарской литературы. Тем более, что вопрос выбора позиции есть прежде всего вопрос классовой борьбы, вопрос *обостренной* классовой борьбы, когда в связи с общим оживлением антимарксистской, буржуазной научной мысли принципы диалектического материализма в литературоведении являются предметом учащенных и жестоких атак со стороны идеалистов-вульгаризаторов и эклектиков всех толков.

И вот перед лицом этих чрезвычайно обязывающих обстоятельств руководство пленума все же решилось снять с порядка дня доклад т. В. Ермилова о современных литературоведческих группировках. Мы не думаем, чтобы это решение могло быть оправдано «объективными» («техническими») соображениями о «недостатке времени» или даже субъективными качествами и степенью подготовленности докладчика.

В этом решении есть своя внутренняя логика. В самом деле. На протяжении целого года новонапостовство так и не удосужилось выбрать определенную твердую позицию в теоретико-методологических спорах. Не имея собственной точки зрения, редакция «На литпосту» тем не менее сочла возможным и необходимым открыть дискуссию, передав ее ведение в руки случайных по большей части людей.

В течение целого года на гостеприимных страницах «На литпосту» заседал разноречивый и разношерстный методологический парламент мнений, а оказавшийся вдруг отчаянным либералом хозяин сдержанно помалкивал, не мешая методологической «демократии» громоздить Пелион путаницы на Оссу идеалистических и формалистических ошибок.

Но такое молчание могло свидетельствовать лишь об *отсутствии* у «На литпосту» сколько-нибудь отчетливой точки зрения. И если этой точки зрения не было в течение целого года, то откуда же ей было взяться на пленуме? Снятие доклада т. Ермилова явилось лишь логическим завершением новонапостовской тактики в методологической дискуссии.

Но у тактики этой была и есть *другая* сторона, отразившаяся в «генеральном» докладе т. Авербаха. Последний, касаясь проблем литературоведения, главный огонь «критики» направил против воображаемых ошибок *не*существующей «переверзевской» школы, совсем не затронув идеалистическую, формалистическую опасность как во вне, так и внутри марксистского литературоведения и критики.

На язык объективных фактов это «распределение» ударов переводится так: нападение под флагом критики несуществующих ошибок несуществующей школы на методологию диалектического материализма — при явной *недооценке* и явно *примиренческом отношении* к идеализму и эклектизму, которые на литературоведческом фронте являются сейчас основной, главной, наиболее угрожающей опасностью, что подтверждается десятками и сотнями фактов, не могущих быть неизвестными т. Авербаху и его единомышленникам.

И в *этой* позиции т. Авербаха есть своя логика. Стоит только вспомнить *характер* методологической дискуссии в «На литпосту». У редакции *не* было своей точки зрения, зато крикливый хор дискутантов с удивительным единодушием выбрал объект своих нападений: опять-таки под предлогом критики несуществующих ошибок воображаемой школы третировался как «дохлая собака» диалектический материализм, разукрашивался то под эклектика, то под субъективиста, то под струвианца, то под сторонника теории факторов основоположник марксистского искусствоведения Г. В. Плеханов и т. д. и т. п. Кого-кого только не было среди «критиков»: потебнианцы, психологисты, «форсоцы», субъективисты, эпигоны эпигонской сакулинщины, полубергсонианцы и просто люди неопределенных взглядов, — все объединились здесь для одной благородной цели. Изредка к ним присоединялись некоторые горе-марксисты, но *общий основной* тон «критики» был все же *субъективистским*, *формалистским* тоном.

И если редакция «На литпосту» *примирялась с этим* в течение целого года, то почему мы должны были надеяться, что они сумеют сразу перестроиться на пленуме? Теперь-то уже совершенно очевидно, что для таких упований у нас не было оснований.

Поправил ли пленум свое руководство? Произвел ли он решительный перелом в *этой* области? И на этот вопрос придется ответить отрицательно. Таким образом линия примиренчества по отношению к буржуазно-идеалистической опасности продолжается и в области центральных методологических проблем литературной науки и критики.

Однако самые серьезные опасения внушала накануне пленума *литературно-политическая* линия нынешнего рапповского руководства. Литературная политика любой организации, тем более организации пролетарских писателей, теснейшим образом связана с литературной теорией и художественным методом. Это «факторы», в конечном счете взаимодействующие и взаимоопределяющие. Ложная теория рано или поздно, но неизбежно даст себя почувствовать в политике, а ложная политика способна повлечь за собой и неизбежно влечет такие же искривления в теории. Само собой разумеется, что вести подлинно пролетарскую литературную политику может только тот, кто стоит на правильных большевистских позициях вообще. Равным образом подлинным марксистом в теории литературы может быть только тот, кто владеет методом диалектического материализма вообще.

С другой стороны, здесь может быть и известное временное, целым рядом обстоятельств обусловленное расхождение: теория может отставать от политики и, наоборот, политика — от теории. Бывает, что в известных пределах и до определенного срока неправильная политика сожительствует в практике отдельного деятеля или целой организации с правильной теорией и наоборот. История теоретической и политической борьбы рабочего класса знает немало тому примеров; так, большевик и материалист-диалектик Ленин в свое время выступал в философском споре вместе с меньшевиком и диалектическим материалистом Плехановым против группы большевиков — идеалистов в философии. Однако рано или поздно разрыв этот неизбежно ликвидируется в пользу того или иного единства. Так, в Плеханове меньшевик поглотил диалектического материалиста, а в Богданове идеалист подавил большевика.

История литературной политики нынешнего рапповского руководства за последний год являет собой яркую, хотя и печальную иллюстрацию вышеприведенных положений. Основной литературно-политический документ ВОАППа (резолюция прошлогоднего Всесоюзного съезда пролетписателей по докладу т. Авербаха) при всех своих теоретических и методологических дефектах давал — правда, в самой общей форме — правильную постановку проблем пролетарской литературной политики в условиях реконструктивного периода, в обстановке всеобщего обострения классовой борьбы в жизни и литературе. Надо, однако, вместе с тем и отметить, что уже в начале этого года ряд коммунистов — критиков и литературоведов, работающих в ИКП, РАНИОНе, Комакадемии, предупреждал — как в печати, так и в устных выступлениях, — что крайняя слабость и спутанность новонапостовских теоретико-методологических позиций означает постоянную угрозу и для практического осуществления самих по себе правильных литературно-политических лозунгов прошлогоднего съезда. Это товарищеское предупреждение было в свое время встречено презрительными усмешками «практиков» литературного движения.

Прошло немного месяцев, и опасения начали подтверждаться с наводившей на грустные размышления быстротой. Дело началось с того, что два руководящих товарища новонапостовства — тт. В. Ермилов и В. Сутырин — выступили (в «Литгазете») на защиту: первый — известного эпигона дворянской литературы и реакционного мистика И. Новикова, второй — В. Шишкова, нашумевшего апологией кулака в повести «Дикольче». Защита велась под флагом нападения на комчванство, приспособленческую «ортодоксальность», грубость тона коммунистов-критиков, выступивших против И. Новикова и В. Шишкова. Тт. Ермилов и Сутырин делали вид, что они в сущности защищают не реакционные установки упомянутых писателей, а принципы объективного, тактичного, осторожного подхода ко всякому писателю вообще.

Спору нет, что комчванство, приспособленчество, грубость — величайшее зло, что, с другой стороны, тактичное и бережное отношение есть непременное условие наших успехов на литературном фронте. Но надо *уметь* бороться как против этого зла, так и за верный тон критики, надо *уметь* бороться, не теряя правильной политической перспективы, учитывая особенности текущей действительности. У тт. Ермилова и Сутырина все это объективно вылилось в форму либеральной терпимости по отношению к наиболее реакционным явлениям литературного дня. Тов. Ермилов апробировал как «материалистические» и даже «марксистские» тривиальнейшие новиковские «мысли» об органичности всякого художественного творчества, «мысли», которые в такой бессодержательной формулировке разделяет любой идеалист, любой Воронский, любой Лежнев.

Как потом ни старался т. Ермилов показать, что он умеет критиковать и Новикова, ошибка осталась неисправленной, ибо *главный* удар пришелся именно в пользу либеральной терпимости. Что касается Сутырина, то этот товарищ занялся реабилитацией никому неизвестных «субъективных намерений» В. Шишкова и, увлекшись этим делом, скатился к отрицанию кулацкой подоплеки «Дикольче». Следуя за т. Ермиловым, т. Сутырин построил свою защиту «субъективных намерений» на «отмежевании» от «грубой» и «несправедливой» критики «Дикольче» со стороны «Комсомольской правды».

Можно было принять оба эти выступления за простую случайность, хотя поразительное совпадение основных посылок и намерений бросалось в глаза. Передовая в № 14 «На литпосту» («Против комчванства, вульгаризации и приспособленчества») рассеяла всякие недоумения. Через год с небольшим после Всесоюзного съезда новонапостовский передовик одним взмахом пера произвел «ревизию» основных литературно-политических лозунгов съезда. На место лозунга решительной и последовательной борьбы против усиливающейся буржуазной опасности в литературе выпятился лозунг тактичного во что бы то ни стало отношения к писательской массе, причем в качестве обоснования подмены выдви-

гается такой смехотворный, плоско-обывательский довод, как «большая впечатлительность», «легкая ранимость» психической организации писателя. Вместо лозунга борьбы против правого уклона в коммунистической, марксистской критике как *главной* в настоящее время опасности, вместо лозунга борьбы с идеалистической, буржуазной, мещанской критикой на первое место выдвинут лозунг борьбы с комчванством и приспособленчеством как с «тоже» главной опасностью в коммунистической критике.

«...Мы будем бороться, — писала редакция «На литпосту», — против «кролевщины», против казенного оптимизма, против приспособленчества, против всего того, что становится сейчас одним из *главных* препятствий в нашей борьбе с Замятиными...» (подчеркнуто нами. — *Ред.)*. И дальше: «Чем они (т. е. приспособленцы. — *Ред.)* лучше Полонских и Лежневых? И если мы жестоки по отношению к Полонским — Лежневым — Тальниковым, то справедливость требует, чтобы мы были *также* жестоки и в отношении казенных оптимистов, фальшивых «ортодоксов», потому что и те и другие *одинаково* мешают советскому писательству итти рука об руку с пролетариатом, *одинаково* являются препятствием в борьбе с Замятиными и Булгаковыми...» (подчеркнуто нами. — *Ред.)*.

Это и есть подмена литературно-политических лозунгов партии и пролетариата. Под подозрение берется и ставится в один уровень с буржуазной опасностью и правым уклоном в литературе и критике всякая ортодоксия вообще, если только она не апробирована редакцией «На литпосту». И мы не можем не связать этой перемены курса новонапостовства с тем явлением, которое известно в нашей партии под именем шацкинщины. Связь эта слишком очевидна. Ибо что такое шацкинщина? Это прикрытое трескучей «левой» фразой недоверие к генеральному курсу партии, к ее коллективному опыту и к ее кадрам; это барски-презрительное, индивидуалистическое третирование всякой большевистской дисциплины, выдержанности, принципиальности как обывательщины, приспособленчества, безыдейности; это, наконец, облеченная в форму «левизны» проповедь «права на сомнение», а следовательно и на ошибки и колебания. Мы не ошибемся, если скажем, что цитированное положение передовой есть перенесение шацкинщины в литературную политику. Однако «левая» фраза отлично уживается, как это всегда впрочем бывает, с практическим оппортунизмом на деле. Подставляя на место партийного лозунга борьбы с правым уклоном лозунг борьбы с внутрипартийной обывательщиной, «левая» фраза тем самым допускает *недооценку* конкретного классового существа размеров и живучести правого уклона. Но такая недооценка и есть один из источников практического оппортунизма, примиренческого отношения к правому уклону на практике. Точно так же и «левая» фраза, шацкинщина в последних литературно-политических лозунгах новонапостовства нимало не помешала беспринципной, оппортунистической защите И. Новикова и В. Шишкова, не помешала систе-

матическому смазыванию в этих выступлениях самых острых вопросов классовой борьбы в литературе. Можно ли придумать лучшее разоблачение гнилого нутра «левой» фразы?

Мы должны, следовательно, констатировать, что зараза практического оппортунизма перекинулась с теоретических «позиций» и художественной платформы новонапостовского руководства РАППа на его литературную политику. Политика оказалась на поводу у теоретической беспринципности и беспомощности. Это «сближение» произошло не сразу, предпосылки его накапливались постепенно. Мы можем напомнить хотя бы то положение прошлогодней резолюции, что новобуржуазная литература не в состоянии создать своего героя, положение, явно грешащее недооценкой буржуазной опасности в литературе. Мы можем напомнить также знаменитую отныне гроссмано-рощинскую теорию «субъектов» и «объектов», которая рассматривает нэпмана, кулака, реакционного мещанина как пассивных, неспособных ни к какой активной классовой практике «объектов» истории. Оппортунистическая природа этой концепции была разоблачена, невзирая на совершенно непристойные выходки почтенного «теоретика», «Революцией и культурой».

Но где же, спрашивается, та здоровая и дозарезу необходимая самокритика, которая, казалось бы, должна широкой струей хлынуть из недр самого РАППа. Ее *нет*. Правда, коммунистическая фракция пленума осудила шацкинщину и дала отпор попытке т. Авербаха смазать свое настоящее отношение к этому вопросу, после чего т. Авербах вынужден был признать свою ошибку. Это очень важно. Это означает, что на пленуме пахнуло свежим партийным ветерком и это должно быть закреплено и переведено на язык литературно-политических лозунгов. А для этого в первую очередь должны быть целиком и полностью признаны допущенные руководством ошибки, развернута самокритика, подвергнута обстрелу традиция семейственного, чисто группового взаимного прикрывания ошибок. *Умение полностью сочетать литературную работу с линией партии, переносить новые задачи пролетариата и его партии в область своей специфической деятельности, не отрывать партийных взглядов того или иного руководителя от его литературной деятельности — вот основные условия правильной политической позиции в области литературы.*

За четкую, партийную, большевистскую линию в литературной политике и критике!

За решительную, не знающую сомнений борьбу против буржуазной опасности в литературе, против правого уклона в литературной политике и критике, как уклона наиболее опасного в настоящее время! Против «левой» фразы, против барско-индивидуалистических заскоков, против комчванства!

За линию непримиримого, воинствующего диалектического материализма в теории!

Против идеализма, вульгаризаторства и эклектизма! Против теоретических шатаний, против примиренческого отношения к антимарксистским тенденциям как во вне, так и внутри пролетарской литературы!

За художественный метод, отвечающий новым задачам пролетариата в эпоху развернутого наступления социализма!

За самокритику, за мужественное и открытое признание и отказ от ошибок, — против групповщины, против семейственности, против идеологической круговой поруки!

P. S. Настоящая статья была уже сдана в набор, когда появились в печати («Литгазета», № 25) резолюция пленума по докладу т. Авербаха и итоговая статья т. Ермилова. Ни та, ни другая не дают ответов на интересующие нас вопросы, тем самым полностью подтверждая оценку итогов пленума, данную в нашей передовой. Проблема художественного метода пролетарской литературы обойдена целиком. Теоретико-методологическая проблема подверглась той же участи, если не считать самой общей, ничего не прибавляющей к старому положению директивы о необходимости «сосредоточить внимание всей организации на проблемах литературоведения». Наконец ни единым словом не затронуты охарактеризованные в нашей статье литературно-политические шатания новонапостовского руководства. Ни единого слова критики даже наиболее очевидных, наиболее вопиющих ошибок. Что все это значит? Замаскированный ли отказ от признания ошибок или стремление как-нибудь обойти «опасные места» в надежде, очевидно, на плохую память современников? Так или иначе, но подлинной, действенной самокритики мы в опубликованных документах не получили; позиции новонапостовского руководства остаются невыясненными, т. е. по сути дела остаются старыми, ошибочными позициями практического оппортунизма. С тем большей остротой и настоятельностью встает перед нынешним рапповским руководством вопрос: *что же дальше?* И если это руководство само не сумеет правильно ответить на вопрос, то ответ будет дан партией и теми массами, которые объединены в рядах рапповского движения.

В. М. ФРИЧЕ И ПРОБЛЕМЫ ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

А. Зонин

В лице В. М. коммунистический литературный фронт утратил энциклопедически образованного ученого, теоретика искусства, мысль которого неуклонно направлялась на реализацию историко-литературных обобщений и методологических выводов в целях революционной практики пролетариата. Нет поэтому ничего удивительного и нисколько не сродни дилетантизму тот факт, что специалист по западным литературам и социолог искусств довольно часто обращался к проблемам советской литературы. Наоборот, образ т. Фриче — ученого большевика — много потерял бы в своей органичности, если мы бы не знали его как критика-публициста, пионера истории пролетарской литературы, внимательного исследователя ее молодого и бурного роста.

Следует даже думать, что изучение европейских литератур и законов развития искусства *помогло* В. М. Фриче поставить перед критикой и пролетарскими писателями ряд актуальных задач, указать больные места, подойти с правильным критерием к сложной совокупности вопросов «наследства» и художественного метода. Тов. Фриче блестяще знал итальянскую и французскую, английскую и германскую литературы. При этом его знание фактов было далеко от беспорядочного нагромождения в связи с литературными явлениями историко-культурных и психологических реминисценций, которыми так страдают «марксистские» курсы западной литературы. Конечно, в литературе проявляются влияния различных звеньев общественного бытия. Конечно, образное мышление *опосредствованно* связано с социально-экономическим процессом. Но в то же время связь «хода идей» и «хода вещей», художественного сознания и общественного бытия и *непосредственна*, ибо само *взаимодействие* опосредствовано материальным базисом общества. Поэтому в своих «курсах» европейских литератур эпохи капитализма, в очерках новейших явлений западного искусства, в монографии о Верхарне, во всех случаях, когда В. М. Фриче анализировал формы литературного сознания, выросшие на базисе капиталистического производства, — он

вскрывал, как в особой поэтической форме выражаются классовые противоречия. Сложные проявления литературного сознания получили в его работах монистическое и материалистическое объяснение как особые воспроизведения классовых отношений. Такое рассмотрение художественного творчества дало т. Фриче возможность обнаружить *качественно* новые явления в искусстве, указать предвестников и пионеров пролетарского искусства.

Историческое значение этой работы В. М. Фриче, с какими бы недостатками мы здесь ни встретились, еще недостаточно оценено. Наиболее сильная сторона исследований Фриче именно та, что становление пролетарского образа и пролетарского стиля вскрыто им на западно-европейских фактах.

Господствующие в лагере критиков и любителей литературы творческие традиции неосознанно восходят к идеям славянофилов и народников об особом месте и особом пути России. Механически усвоенные марксистские принципы мирно уживаются с узким отечественным эмпиризмом. Из западных литератур привлекаются примеры и образцы не в порядке основательного изучения литературного процесса, а лишь для дополнительных иллюстраций методов Льва Толстого и Достоевского.

Между тем многие стороны капиталистического развития в русской действительности остались в потенциальном неразвернутом состоянии. Можно утверждать, что закон неравномерного развития в своей особой форме действовал и продолжает действовать и в динамике литературного сознания капиталистического общества. Поэтому неправомерно при исследовании ряда проблем художественного творчества элиминировать литературный процесс на западе. Русская буржуазная литература представлена гораздо беднее, чем западная буржуазная литература. В особенности скудно в русской литературе выражен подъем буржуазии. Известное выражение манифеста РСДРП здесь можно перефразировать таким образом, что чем дальше на восток, тем более нищенским оказывается литературное сознание буржуазии. Наоборот, с огромной силой в той же русской литературе выразилось сознание городской мелкой буржуазии, мещанства со всеми противоречиями и колебаниями, свойственными этой промежуточной группе на различных исторических этапах — от Чернышевского до Горького и от Достоевского до Всеволода Иванова. Поэтому, в частности, русская литература дает замечательно интересный материал для исследования психологического жанра, но мало имеет образцов философского и производственного жанра.

Сравнивая полноту выражения тех или других сторон классовых стилей на Западе и у нас, должно признать, что и генезис пролетарского стиля на наличном русском материале не может считаться совершенным.

Учет этого своеобразия развития пролетарских литератур в различных странах и обобщение законов развития пролетарского стиля на основе

этого учета представляет плодотворнейшую задачу для теоретического решения актуальных проблем художественного метода.

Проблема стиля и жанров пролетарской литературы не может быть разработана на одной русской литературе или даже на совокупности литератур народов СССР. Как Маркс в своем генезисе капиталистического общества опирался на изучение явлений передового капитализма, как Ленин в исследовании законов империализма оперировал данными важнейших субъектов мирового хозяйства, так точно и литературовед-марксист в исследовании законов развития пролетарских литератур обязан учитывать существеннейшие факты литературного сознания капиталистического Запада. Единственно только учет всех особенных сторон литературного творчества пролетариата, органически связанный с анализом конкретно-исторических задач пролетариата, может привести к вооружению пролетарского писателя синтетической теорией пролетарского художественного метода, к осознанию творческих задач, к устранению интуитивистической анархии в области пролетарского искусства.

* * *

От общей характеристики роста отражения капиталистических отношений в современной литературе Фриче шел к показу возникновения и столкновения двух основных тенденций — капитализма и социализма, империализма и демократии.

Его незавершенная работа «Новейшая европейская литература» [1] посвящена выяснению природы и классового преломления различных мотивов. В главе «Поэзия большого города» В. М. перечисляет композиционные элементы Groszstadtlyrik. «В этих стихотворениях встает вся разнообразная лихорадочная жизнь современного большого города капиталистического типа, протекающая между трудом и наслаждениями, порой превращающаяся в арену острой борьбы. Мелькают, как на ленте кинематографа, вокзалы из стали и стекла (Паулус — «Der Bahnhof»), фабрики, где гудят машины (Münchhausen — «In den Fabriken»), сверкают огнями переполненные кафэ (Хенкелль — «Im Café»), мчатся мимо электрические трамваи (Вольцоген — «Die Electrische»), манифестируют на улицах рабочие в день первого мая (Демель — «Mailied»), происходят многолюдные митинги (Бруно Вилле — «Versammlung»).

Это содержание определяет развитие новой формы, вносит в литературу новые особые формы выражения классовых противоречий. Мотивы кафе и первомайской демонстрации имеют *общее основание* в городских мотивах, но они выступают как социально-различные мотивы, вскрывая угол и широту зрения художника.

Этот вывод Фриче распространяет и на поэзию машинизма, средств передвижения, сил и движения. С одной стороны, эти мотивы находятся в единстве с аморальным эстетизмом и воинствующим империализмом,

[1] Выпуск I, «Капитализм и социализм в литературе», М., 1919.

с другой стороны, они служат воспроизведению идей социального движения и социального чувства. Разграничение проведено в работе В. М. не механически. «Даже итальянские футуристы... нашли нужным ввести в свою программу особый параграф, в силу которого новая поэзия обязана воспевать не только большой город и машинную технику, но и «толпу, движимую жаждой труда, наслаждения и борьбы», хотя этот пункт их манифеста так и остался у них простым «pium desiderium». В. М. Фриче конкретно показывает воздействие рабочего класса на западную литературу, но в то же время он непрестанно стремится подчеркнуть *меру* классового осознания действительности, которая, в конечном счете, сводит в буржуазной демократической и интеллигентско-социалистической литературе отношения людей к отношениям вещей, отношения классов к «я» и абстрактному коллективу. Любопытная глава о поэзии унанимизма и универсализма несомненно может помочь уяснению мотивов лефовской и конструктивистской поэзии.

Но особенно примечательна работа о Верхарне. Верхарн рассматривался В. М. Фриче как поэт классовых противоречий капитализма. Диалектика творчества Верхарна выражается в его движении от поэзии промышленного переворота к поэзии классовой борьбы социальной революции и находит свое завершение в обыкновенном мещанском патриотизме. Это противоречивое развитие получило в небольшом очерке В. М. [1]) строго-научное и монистическое объяснение.

Первое противоречие творчества — конфликт старой патриархальной деревни и промышленного капитализма. В «Обезумевших деревнях» Верхарн ищет выхода для сознания, раздавленного гибелью деревни, испуганного кошмарным натиском города. Унылому простору полей противостоит город-спрут; «пастью, полною огня, он манит жителей равнины». Безмолвие равнины, печальной как смерть, контрастирует с шумным дыханьем города металла, кирпичных груд и гранита. В деревнях «отчаяние более безумное, чем древнее море», но и на городских окраинах «толпа рабочих молчаливо, автоматично, кропотливо, *роняя дождь кровавых слез*, рукою правит бег колес». Поэтому первое противоречие перерастает во второе. Все обездоленные противостоят буржуазии. Образы полей и города сменяются образами вождей народа и капитала. Этот этап творчества закономерно завершился в обстановке обостренной борьбы классов драмой «Зори» — апофеозом социального переворота. Однако и в этом произведении Верхарн оставался певцом *абстрактного* народа, индивидуалистом, т. е. сохранял все черты классовой психологии промежуточной социальной группы. И потому не было ничего удивительного в том, что Верхарн не стал пролетарским поэтом в эпоху международных битв (1914 г.), что, в конечном счете, его революционность сменилась национализмом и социал-патриотизмом.

---

[1]) В. Фриче, Эмиль Верхарн, Изд. Моссовета, 1919.

Исследование Фриче представляет научный интерес далеко не только в плане монографической работы. *В нем с отчетливостью выяснено, как в недрах литературы одного класса рождается литература другого класса, в данном случае пролетариата.* Работа Фриче объясняет причину влияния Верхарна на пролетарских поэтов периода военного коммунизма, объясняет общность некоторых мотивов Верхарна с основными мотивами пролетарской поэзии.

Анализ мотивов «Пролетарской поэзии» [1]) Фриче ставил на строго-историческую почву. В 1918 г. он считал, что пролетарской поэзии, «проникнутой классовым пролетарским и коммунистическим духом... еще нет ни на Западе, ни у нас». Задачу исследователя поэтому он видел в том, чтобы, во-первых, показать подготовление пролетарского искусства в *рабочих* песнях и повестях, во-вторых, — в учете социалистических произведений непролетарских, но возникших в силу классовых противоречий буржуазии и пролетариата. Таким образом в предысторию пролетарской литературы, в историю зарождения необходимых жанров пролетарской литературы В. М. включал и публицистическую поэзию Фрейлиграта, и утопии Вильяма Морриса, и боевые политические песни Потье.

Делаемые нами выводы о значении изучения западных литератур для решения задач пролетарского писателя отнюдь не навязываются В. М. Фриче. В посмертной статье[2]) он сам ставил вопрос о повествовательных жанрах пролетарской литературы в *связь* с западной литературой.

В этой статье В. М. выдвинул задачу производственно-социалистического романа (повести). В. М. даже считал, что «образчики» этого жанра у нас в литературе есть. Года три тому назад в «Правде» (статья «На путях к гегемонии») он писал, что пролетарская литература вырабатывает и свои повествовательные жанры, социалистическую производственную повесть в духе Гладкова. Думается, что в данном конкретном случае В. М. ошибался. Образ строительства, конечно, есть в романе, но он ни в каком случае не является основным. Личная драма мятущихся интеллигентов организует весь строй образов этого романа и отводит строительству второстепенную роль (низводит образ *класса*-строителя до *строительства, создаваемого героем)*. В этом, между прочим, и состоит определяющий конфликт творчества Гладкова. В сознании художника отчетливо выделяется *устремление* к социалистическому строительству, но устремление не может наполнить всю систему образов, оно — только одна сторона сознания. Если роман Гладкова и являлся долгое время наиболее читаемым рабочими романом, то потому, что здесь сказывался субъективный отбор читателя. Далеко не первое «разногласие» между основанием и функцией художественного произведения.

---

[1]) В. Фриче, Пролетарская поэзия, М., 1919.

[2]) «Печать и революция», кн. 9.

Впрочем, существенна не ссылка на «Цемент», а общее указание В. М. Тем более, что в последней статье В. М. не считал возможным аргументировать конкретными советскими примерами.

«Подобно тому, как в буржуазном варианте этого жанра нет центрального героя, глазами которого писатель смотрит на мир, ибо «центральным героем» является данное производство, так нет такого «героя» и в пролетарском варианте — *речь идет не о конкретных в нашей литературе имеющихся образцах* (подчеркнуто мной.— *А. З.*), а о некоей идеальной схеме этого жанра, — но если в буржуазном варианте нет «героя», ибо на его место стало капиталистическое «производство», то в пролетарском варианте его нет потому, что на его место стал классстроитель».

Формулировка совершенно четкая и не допускающая двусмысленного толкования. Фриче не зовет назад, к перелицовке производственного романа Ампа на социалистический лад. Он указывает, что там, где писатель буржуа видит только мир вещей, писатель пролетариата должен показывать отношения людей в производстве. А это ни в каком случае не означает пренебрежения к проблемам индивидуальной психологии, к различным элементам общественного бытия, несвязанным непосредственно с фабрикой и заводом. Противопоставляя образу-характеру личности образ класса-строителя, Фриче сделал огромный шаг вперед в определении основного содержания пролетарской литературы. Он стянул все проблемы литературного сознания в один железный узел, принципиально противопоставил анархический стержень буржуазной литературы — *человека* организованной единице нового общества — рабочему *классу*. Пролетариат, если угодно, есть *живая* совокупность людей, совокупность «живых человеков», но энное число этих «живых человеков» отнюдь не представляет класса.

Какой же смысл в таком случае имеет аналогия с буржуазным производственным романом? Только и единственно тот, который имеет изучение законов образования и развития жанров. Изучение производственного романа буржуазии показывает, что этими художественными приемами лучше всего обеспечивались задачи воспитания энтузиастов буржуазного строительства. Нельзя увлечь на социалистическое строительство производственными портретами Ампа (еще меньше можно увлечь на это дело безграмотными психологическими очерками производственных процессов), но, вскрыв конкретные законы поэтической структуры производственного романа, можно показать пролетарскому писателю, чего он должен избегать и что новое он должен внести в этот еще несуществующий в советской литературе жанр.

«Если масса, толпа в буржуазном варианте производственной повести представляет собой лишь сумму отдельных личностей, последовательное появление которых обусловливается лишь разными моментами производства, то в пролетарском варианте она не простая, механическая

сумма индивидуумов, а именно «органическое единство разнообразных типов», в совокупности воссоздающих общественный класс».

Этот тезис В. М. воспроизводит для литературы основные лозунги партии на реконструктивный период. И, однако, он не нашел места на недавнем пленуме РАПП; там выход из противоречия между литературой (вчерашним днем) и пролетарской действительностью был найден в предложении писать *также очерки*!

Как молод был т. Фриче и как стары некоторые вожди литературы.

* * *

Проблемы пролетарских жанров, конечно, не исчерпываются производственной повестью. В. М. намечал также жанр «утопии». «Замыкаться в пределах повести или романа о строительстве нашей — пусть героической — эпохи, не значит ли это, разумеется до известной степени, разумеется cum grano salis, повторять точку зрения ревизионистов, твердивших и твердящих пролетариату, что процесс — все, что конечная цель — ничто?» Этот вопрос (в цитированной выше статье) был поставлен вполне уместно. Нельзя не согласиться, что даже прикрытый радикальной фразой о смелом обнажении действительности статический реализм нашей литературы часто является поэтической формой практического оппортунизма. Писатель как будто борется с обывательщиной, громит и обличает пороки, но по сути дела он вязнет в романтических сюжетах и в фрейдистских извилинах подсознательного. Борьба старыми средствами ведет к подчинению идеологическим хозяевам этих средств. Поэтому также важно и целесообразно, что Владимир Максимович вел постоянную борьбу против психологизма как ведущего метода в пролетарском стиле. Мы слышим теперь, что Достоевский был превосходным *диалектиком* в изображении «человеческой души». На Достоевском пытаются повторить аргументы, приводившиеся Л. Аксельрод в пользу Л. Толстого. Философско-механистическое основание этих утверждений не подлежит сомнению. Упускается из виду, что в творчестве этих писателей объективировано противоречивое положение классов, не поспевавших за ростом капитализма, за крепнувшей буржуазной культурой, не приспособившихся к новым условиям жизни — в одном случае, дворянское барство, в другом, — городское мещанство, — и потому загнанных в потемки, в подполье подсознательного, в раскрывшуюся под развалом класса мрачную бездну изначально биологического и «вечных вопросов бытия». Ставя вопрос о художественном методе на историческую почву, отказываясь от абстрактно-логической постановки проблем пролетарской литературы, В. М. Фриче давал развернутую научную и *политическую* критику психологизма.

«Обильная дань «власти подсознательного»,— писал он в статье «В защиту «рационалистического» изображения человека» [1]), вызвавшей

[1]) «Заметки о современной литературе», изд. «Московский рабочий», 1928.

соединенную атаку Горбова, Лежнева и «На литературном посту»,— со стороны современной художественной литературы кажется нам, однако, в общем не только ненужным, но даже в известном смысле отрицательным явлением... Это... — *знаменует в конце концов не что иное, как оживание... классов, вытесненных революцией или стоящих вне пролетариата*». В чем социальная сущность проповеди подсознательного в искусстве? Владимир Максимович неоднократно возвращался к этой проблеме и в своей статье о фрейдизме, направленной против Воронского, и в ряде других критико-публицистических выступлений. В последней своей статье он писал против Либединского, что марксистское понятие «бессознательного» означает социологическое, а не психологическое явление, что оно встречается у классиков марксизма для объяснения событий истории, т. е. как своеобразный итог скрещивания индивидуальных сознаний. Давая таким образом практический урок марксистской азбуки пролетписателю, В. М. заявлял: «Из основного образа пролетлитературы на нынешнем этапе развития пролетариата, сознательно и планомерно перестраивающего хозяйство и общество, с необходимостью вытекает, что ни для писателя, ни для читателя нет основания *пассивно* (курсив мой. — *А. З.*) следить за изгибами и движениями индивидуальной психики... Задача в том, чтобы показать человека класса в его разнообразных типах, показать, как в процессе строительства нового производства и *общества* (курсив мой. — *А. З.*) он, активно изменяя мир, тем самым изменяет и себя».

Тезис, очень хорошо конкретизирующий в наших условиях известное положение Маркса: «Главный недостаток всего предшествовавшего материализма — до фейербаховского включительно — заключается в том, что предмет, действительность, чувственность рассматриваются только в форме *объекта* или в форме *созерцания*, а не как *чувственно-человеческая деятельность*, не в *форме практики*, не субъективно».

Мысль В. М. как раз и направлена против того пассивно-созерцательного снятия масок с действительности, того объективизма, который стараются прививать пролетарской литературе вместе с интуитивистскими теориями.

«Действенная сторона, в противоположность материализму, развивалась идеализмом, — продолжает Маркс, — но только абстрактно, так как последний, естественно, не знает действительной, чувственной деятельности как таковой. Фейербах выдвигает чувственные объекты, действительно отличные от объектов, существующих лишь в наших мыслях, но он не постигает самую человеческую деятельность как предметную деятельность».

И наконец: «Всякая общественная жизнь есть по существу жизнь *практическая*. Все тайны (мистерии), которые заводят теорию в мистицизм, находят свое рациональное решение в человеческой практике и в понимании этой практики».

Таким образом *все* нападение Фриче и самые цели его нападения целиком и полностью связаны с основными посылками марксистской философии. Фриче критикует образующуюся под знаменем РАПП психологическую школу [1]), потому что ее метод пассивен, созерцателен, потому что она подменяет критерий практики теорией мистерий. Фриче против недиалектического формального противопоставления литературы и действительности, сознания и бытия. Литературное творчество как предметная чувственная деятельность является становящимся единством объекта и субъекта. Жанр литературы пролетариата детерминируется предметной деятельностью рабочего класса, строительством нового общества и нового производства. Правильно поэтому перекликаясь со статьями В. М. Фриче и И. Беспалова («Против грамотности»), передовая кн. 9 «Печати и революции» выдвинула жанры «утопии», производственной повести, *философской* и *политической поэзии*.

Международная борьба за социализм, формирование научного мировоззрения, строительство социализма как повседневное дело и как конечная цель, — таковы задачи, которые стоят перед классом-строителем.

Остается добавить к этим беглым замечаниям, что рабочий читатель неудовлетворен современной литературой. Ученый большевик Фриче теоретически оформил следующее заявление рабочих:

«Мы бесконечно благодарны нашим пролетарским писателям, но мы требуем теперь новых тем. Мы перешли от гражданской войны к нэпу, мы пережили сложнейшую партдискуссию, которая нашла свое отражение не только в партии, но и в широких беспартийных массах. И мы хотим, чтобы вы написали новые произведения» [2])

Можно ли сомневаться, что пролетариат, взрастивший уже два поколения пролетарских писателей, взрастит третье — поколение реконструктивного периода, и что во главе этой писательской молодежи окажутся наиболее талантливые, наиболее тесно связанные с рабочим классом, им взращенные, нынешние пролетарские писатели.

Нельзя не верить, что наша пролетарская литература, вопреки дурным рецептам, умеет перестроиться для новых задач. Новая пора в пролетарской литературе наступит и осуществленный прогноз пионера марксистского литературоведения будет лучшим из возможных способов увековечения его памяти.

---

[1]) В статье «На путях к гегемонии» он писал: «Последнее время намечается сдвиг в сторону психологического романа, правда, отличного по своей психологической тематики от буржуазного психологического романа, но едва ли лежащего, ввиду своей индивидуалистической установки, в плане именно пролетарской повествовательной прозы» («Заметки о пролетарской литературе», стр. 462).

[2]) «О росте рабочего читателя», статья А. Исбаха, «На литпосту», № 2, 1928.

ВЗГЛЯДЫ В. М. ФРИЧЕ НА ИСКУССТВО.

А. Михайлов.

Владимир Максимович Фриче умер в тот момент, когда марксистское искусствознание, вождем и учителем немногочисленных еще кадров которого он был, стоит перед важнейшими проблемами теоретического характера и когда, с другой стороны, период реконструкции художественной практики СССР выдвигает перед марксистами-искусствоведами особенно остро задачу борьбы за классово-выдержанное, пролетарское искусство. Никто, может быть, не осознавал так ясно этих задач, никто так отчетливо не сформулировал их существа, как сам В. М. Фриче.

В целом ряде его статей и выступлений за последние два года мы находим настойчивые указания на необходимость постановки и разрешения вопросов стиля, диалектики художественного развития; и так же часто возвращался Владимир Максимович к актуальным задачам строительства пролетарской художественной культуры, которые были им поставлены еще в первые годы революции. Его указания в этой области надолго останутся руководящими для марксистского искусствознания; и если отныне представители последнего будут продолжать свою работу и борьбу с тяжелым сознанием утраты не только авторитетнейшего вождя и учителя, не только организатора и крупнейшего представителя марксистской науки об искусстве, но и неизменно внимательного и чуткого старшего товарища, то тем большее значение приобретает оставленное им наследие, разработка и практическое использование которого становятся прямой обязанностью каждого марксиста-искусствоведа. Вряд ли возможно достойным образом оценить сейчас все неисчерпаемое богатство этого наследия. Всем известна широкая разносторонность научно-исследовательских и публицистических работ Владимира Максимовича; нет ни одной крупной проблемы в области литературоведения и искусствоведения, которая не была бы им поставлена и в той или иной степени разрешена, равно как нет и ни одного вопроса, относящегося к развитию советского искусства революционных лет, который не нашел бы с его стороны отклика.

Но, как правильно отметил И. Л. Маца, «несмотря на обширность своих научных интересов и своей деятельности, В. М. всегда с боль-

шой любовью и с присущей ему научной добросовестностью возвращался к методологическим и теоретическим вопросам искусства, систематизированным им впоследствии в «Социологии искусства» [1]). Именно на этой, может быть важнейшей, части оставленного В. М. Фриче наследия необходимо остановиться в первую очередь. Методология марксистского искусствознания, как известно, своими первыми шагами обязана работам Г. В. Плеханова. Но, констатируя это, необходимо помнить, что, если Плеханов с достаточной отчетливостью поставил и разрешил вопрос о социальной функции искусства, его генезисе, о классовом характере художественной практики, то, с другой стороны, проблемы диалектики художественного процесса и особенно вопросы строительства пролетарской художественной культуры, равно как и марксистское истолкование искусства эпохи зрелого капитализма, остались за пределами эстетических суждений Плеханова или же были им намечены недостаточно ясно и полно.

Объяснение такого факта не может быть оторвано от эволюции мировоззрения Плеханова в целом, эволюции, которая привела основоположника марксизма в России к меньшевистской концепции русской революции, русского исторического процесса и т. д. Внимательный исследователь эстетики Г. В. Плеханова имеет безусловную возможность отметить отражение этой концепции и во взглядах Плеханова на искусство и литературу. Указывая на это, мы отнюдь не хотим уменьшить значение тех работ Г. В. Плеханова в области искусства, в которых он стоял на безусловно-ортодоксальной точке зрения. Наша обязанность заключается лишь в констатировании того факта, что ортодоксальное марксистское искусствознание на определенном этапе своего развития должно было неизбежно встать перед теми проблемами, для разрешения которых уже недостаточно было использования только плехановского наследия. Вопросы диалектики художественного процесса и вопросы строительства пролетарского искусства могут быть правильно разрешены только в том случае, когда марксистское искусствознание сможет последовательно и достаточно убедительно применить в своей специфической области учение Ленина о диалектике как теории познания и учения о пролетарской революции. Другими словами речь идет о практическом применении ленинизма в области искусствознания, и разрешение этой задачи не может быть достигнуто, если марксистское искусствознание механически законсервируется только на установленных Плехановым положениях.

«Диалектика и *есть* теория познания (Гегеля и) марксизма: вот на какую сторону дела (это не «сторона» дела, а *суть* дела) не обратил внимания Плеханов, не говоря уже о других марксистах»,— говорит Ленин в своих заметках «К вопросу о диалектике». И в другом месте: «Условие познания всех процессов мира в их «*самодвижении*», в их спонтанейном

[1]) И. М а ц а, Революционер науки, «Известия», 5/IX 1929.

развитии, в их живой жизни, есть познание их как единства противоположностей. Развитие есть «борьба» противоположностей». В области общественных наук, как указывает Ленин в этих же заметках, выражением «борьбы» противоположностей является классовая борьба. Из этого с очевидностью следует, что основным условием диалектического познания искусства является познание его как результата и вместе с тем как специфической области классовой борьбы. Противоречие художественного процесса есть противоречие классовой борьбы, выраженное в художественных средствах.

Эта основная предпосылка диалектического познания искусства нередко принимает весьма своеобразный вид у тех «марксистствующих» искусствоведов, которые вместо обнаружения действительного противоречия художественной практики как результата классовой борьбы занимаются построением выхолощенной механики формы и содержания, имманентного и каузального, и т. д. В лучшем случае они застывают на почтительном пересказывании «психологического закона антитезы».

Огромная заслуга В. М. Фриче заключается как раз в том, что, отправляясь в своих первых теоретических работах от примеров Г. В. Плеханова, он сумел применить в своих последних работах ленинское толкование диалектики.

Так, если в своей статье «Проблемы социологической поэтики» (1926) Владимир Максимович ограничился еще формулировками Плеханова, выдвигая в качестве законов развития жанров — подражание, противопоставление (отталкивание) и трансформацию классового стиля под влиянием стиля другого класса, социально-крепнущего и опережающего своего антагониста [1]); если свою статью «Проблема диалектического развития искусства» (1927) он закончил словами: «Развитие и движение художественной надстройки совершается преимущественно антитетично — и только в этом смысле «диалектически», — выражая и отражая в своей области и своими формами борьбу классов. И у нас нет основания отступать от этой данной еще Плехановым схемы «диалектики» в жизни надстроечных областей» [2]), т. е. если, другими словами, в этих работах В. М. Фриче, оставаясь в плоскости плехановских примеров, сохраняя их форму, акцентировал классовый характер антитезы, но еще не ставил задачей марксиста-искусствоведа «в любом предположении, как в «ячейке», «клеточке» вскрыть зачатки всех элементов диалектики» (Ленин), то уже в своей статье «К юбилею Г. В. Плеханова» [3]) (1928) он заявляет, говоря о характере трактовки закона антитезы в при-

[1]) В. М. Фриче, Проблемы социологической поэтики, «Вестник Комакадемии», 1926, кн. 17.

[2]) В. М. Фриче, Проблема диалектического развития искусства, «Вестник Комакадемии», 1927, кн. 21, стр. 22.

[3]) В. М. Фриче, К юбилею Г. В. Плеханова, «Литература и марксизм», 1928, кн. 3.

менении к искусству у Плеханова, что «Плеханов этот существеннейший закон диалектики художественных форм запрятал в пространные рассуждения о психологическом законе противоречия как дополнении к закону подражания, вместо того чтобы решительно обособить его и выдвинуть его как «ведущее начало» литературно-художественного процесса, как отражение и выражение классовой борьбы, происходящей в обществе».

И если в первоначальных своих работах В. М. Фриче говорит об антитетичности одного стиля или одного художественного явления по отношению к другому и делает акцент лишь на классовой обусловленности такой антитетичности, то в упомянутой статье, равно как и в ряде других последних своих работ, он говорит уже о необходимости вскрывать «ведущее противоречие» в пределах одного стиля или художественного явления.

Подходя к плехановским примерам с этой точки зрения, В. М Фриче отмечает, что «Плеханов порой указывал на *внутреннюю* противоречивость известных литературных явлений, иногда вскрывая при этом классовую психоидеологическую основу этой *внутренней* (т. е. имманентной самому художественному явлению, — это очень важно отметить, ибо совсем недавно В. М. Фриче был обвинен в непонимании категории «имманентного», но об этом ниже. — *А. М.*) противоречивости, иногда, однако, ограничиваясь лишь неопределенным намеком... Но, с другой стороны, Плеханов не ощущал и не осознал эту внутреннюю классово- и социально-обусловленную противоречивость в целом ряде других им затронутых литературных и художественных явлений, напр. в живописи Бушэ или Греза, которая гораздо противоречивее, чем она ему представлялась... он не обратил достаточного внимания своих учеников и будущих последователей на это существеннейшее явление в жизни литературных и художественных организмов и на необходимость, выражаясь словами Ленина, «открывать» анализом это «единство противоречивых тенденций во всех явлениях и процессах общества», в том числе и литературно-художественных». Плеханов «не замечает или не хочет заметить, что противоречия в классовых отношениях и в классовой психологии выражаются в самих художественных и поэтических формах как отрицание и порой даже как «отрицание отрицания».

Плеханов «эту сторону марксистской концепции литературно-художественной надстройки принципиально не оформил и конкретно не разработал. Но именно на эту существеннейшую методологическую проблему надлежит ныне обратить серьезнейшее внимание не только потому, что исследование с этой точки зрения отдельных литературных фактов, явлений и формаций, равно как и построение на этой базе истории литературы, воспроизведут эти явления и эти процессы в их подлинном, живом бытии, но и потому еще и, главным образом, потому, что сознание противоречивого характера этих явлений и процессов как отражение и

выражение в искусстве, с одной стороны, динамических внутриклассовых сдвигов, а с другой — взаимовлияний классов, явится надежным оплотом против опасности превращения марксизма в слишком механическую концепцию истолкования литературно-художественных явлений и фактов» [1]).

Так ставил В. М. Фриче вопрос о применении ленинских положений в области искусствознания, и не нужно доказывать, насколько правильно и органично подходил он к разрешению этой задачи. И недаром В. М. Фриче говорит о правильном применении диалектики как надежном оплоте против всевозможных вульгаризаций и механических упрощений марксизма в области искусствознания. Неоднократно приходилось ему выступать с защитой ортодоксальных положений против такого рода упрощенства. И особенно последовательно боролся Владимир Максимович с попытками подменить подлинный диалектический анализ противоречий художественной практики в их классовой природе безжизненными схемами, схоластической «триадой» или «имманентной» механикой формы и содержания. Именно в этом плане следует рассматривать данную им критику «имманентной» «диады» П. Н. Сакулина или «имманентной» диалектики формы и содержания Федорова-Давыдова [2]). И абсолютно неправ, конечно, А. Андрусский, когда он, не понимая принципиального значения этих критических выступлений В. М. Фриче, не проникнув достаточно в их существо, пытается истолковать их как результат отсутствия диалектической точки зрения [3]). По Андрусскому, диалектика искусства сводится к диалектике формы и содержания, которые и есть, очевидно, противоречивые и взаимоисключающие тенденции художественного развития, причем содержание является моментом каузальным, а форма — имманентным. С другой стороны, категория количества связана в «диалектике» Андрусского исключительно с содержанием, а категория качества с формой. Уже эти примеры, в которых *единство* и именно диалектическое единство художественного процесса подменено явно механистическими выкладками, показывают насколько неясно представляет себе автор диалектику в ленинском понимании. Когда Ленин говорит о диалектике как теории познания для области общественных наук, он особенно подчеркивает, что здесь ведущим противоречием является классовая борьба. Выражение же противоречий классовой борьбы в области искусства никоим образом не может быть сведено к противоречию формы и содержания. Оно выражается в противоречивой природе всего художественного явления как целого, в противоречивой природе и формы и содержания. Уже та общая идея, которая заложена в

[1]) В. Фриче, К юбилею Г. В. Плеханова, «Литература и марксизм», 1928, кн. 3. Там же, стр. 62, 64.

[2]) В. М. Фриче, Проблема диалектического развития искусства, «Вестник Комакадемии», 1927, кн. 21.

[3]) А. Андрусский, Эстетика Плеханова, 1929, стр. 113—114.

художественном произведении, заключает в себе это противоречие и в ней, выражаясь словами Ленина, «можно (и должно), как в «ячейке», «клеточке» вскрыть зачатки всех элементов диалектики», чтобы затем перейти к анализу воплощения этого противоречия в системе художественных образов, в отдельных моментах, сторонах и проявлениях данного художественного произведения.

Но при этом нельзя забывать ни на одну минуту, что это противоречие является лишь специфической формой выражения того ведущего противоречия, которое имеется в развитии определенного класса или общества, ибо тот, кто забыл это, кто свел диалектику к пустой игре понятий и терминов под видом противоречия формы и содержания, имманентного и каузального таким образом, как это имеет место у Андрусского, тот уже перестал быть марксистом, уже превратил марксизм «в слишком механическую концепцию», и тогда обязанностью всякого марксиста является исправление и разоблачение ошибок подобных не в меру усердных последователей формы, но отнюдь не существа, не метода гегелевой диалектики. Именно такой смысл имели выступления В. М. Фриче против механистических концепций, и этот смысл остался непонятным Андрусскому. Критикуя с этой точки зрения схоластичность схемы Федорова-Давыдова (триада последнего — преобладание содержания — гармония формы и содержания — преобладание формы), разрыв формы и содержания и указывая, с другой стороны, на *исключительно* имманентное истолкование им диалектики искусства, В. М. Фриче сделал ряд замечаний в том смысле, что противоречия художественного развития в *конечном счете* вызваны не самобытной жизнью художественного направления, а факторами, лежащими вне его, другими словами, факторами социально-классовыми. В. М. Фриче имел в виду, что если противоречие художественного процесса есть внутренне ему присущая, имманентная ему категория, то конечное объяснение существа и формы этого противоречия надо искать в противоречиях социально-классового развития»[1]). Нужно ли говорить, что такая постановка вопроса является безусловно правильной и диалектичной?

Выдвижение на первый план классовой функции искусства красной нитью проходит во всех работах В. М. Фриче. В этом отношении он не ограничился общей постановкой вопроса: любой период развития искусства, о котором ему приходилось писать, он не мыслил себе вне связи с классовой борьбой. Еще до революции В. М. Фриче написал целый ряд статей, в которых вопрос связи развития искусства с развитием классовой борьбы занимал центральное место. Особо необходимо упомянуть здесь его работу «Русская живопись XIX в.», которая была написана для Гранатовской истории России XIX в. и затем переиздана

[1]) В. Фриче, Проблема диалектического развития искусства, «Вестник Комакадемии», 1927, кн. 21, стр. 16—18.

в «Очерках по искусству» (1923). До последних дней эта работа оставалась единственной попыткой истолкования русской живописи XIX в. с марксистской точки зрения и именно от нее отправляются молодые исследователи-марксисты, работающие в области русского искусства.

Уже в этих своих исследованиях В. М. Фриче начинает выдвигать вопрос о категориях художественного процесса, вопрос, который становится центральным в его последующих выступлениях. И здесь снова нельзя не указать, что проблема специфических форм развития художественного процесса (типы и стили искусства), не была разработана надлежащим образом ни у Плеханова, ни у других классиков марксизма, писавших об искусстве.

В. М. Фриче, когда перед ним встала задача выдвижения на первый план проблем форм художественного *развития* (лучше сказать художественного процесса) и в первую очередь марксистского определения и истолкования типовых и стилевых категорий, прекрасно учел, что если, с одной стороны, здесь необходимо использовать то, что уже до него было сделано марксистами или социологами в области искусствознания (а сделано было, как я уже указал, очень мало), то, с другой стороны, совершенно невозможно выполнить эту задачу без критического использования достижений «научного искусствознания».

В. М. Фриче подвергал жестокой критике те буржуазные искусствоведческие школы, которые скатывались в лоно гипертрофированного субъективизма, мистицизма, под какой угодно псевдонаучной оболочкой (достаточно напомнить его выступления против фрейдизма в искусствоведении [1]); но он умел отделять от них те школы и тех ученых, которые или сознательно приближались к марксизму (хотя бы временно и при постоянных срывах в субъективизм и эстетизм, как это имело место у Гаузенштейна), или стихийно и может быть неосознанно приходили к близким марксистскому искусствоведению выводам в результате работы над конкретным материалом.

В. М. Фриче много потрудился над тем, чтобы сделать труды таких ученых, в их положительных сторонах, достоянием марксистской науки об искусстве; так, например, еще в 1923 г., он посвятил обширную статью капитальному труду R. Hamann, «Der Impressionismus im Leben und Kunst» (в связи с постановкой проблемы стиля) [2]).

Но я еще раз хочу отметить, что во всех подобных случаях отношение В. М. Фриче к исследованиям такого рода ученых было строго

---

[1]) См. В. М. Фриче, Фрейдизм и искусство (доклад), «Вестник Комакадемии», 1925, кн. 12, стр. 236 и сл.; «Фрейдизм и искусство», «На литпосту», 1927, № 4; «Зигмунд Фрейд и Леонардо да Винчи», «Воинствующий материалист», III, 1925, стр. 160 и сл.

[2]) В. М. Фриче, К постановке проблемы стиля, «Вестник Комакадемии» кн. 4, 1923, стр. 350 и сл.

критическим: об этом, между прочим, весьма показательно говорят его статьи о Гаузенштейне. В то время как многие авторитетнейшие товарищи увидели в временном и явно недостаточном сдвиге Гаузенштейна к марксизму свидетельство его безусловной ортодоксальности и авторитетности в вопросах марксистского истолкования искусства (в этом смысле довольно определенно высказывался и Н. И. Бухарин в своей «Теории исторического материализма»), В. М. Фриче первый наиболее ясно и последовательно вскрыл противоречия, «неустойчивость и невыдержанность «социолога» Гаузенштейна» и заявил, что, хотя Гаузенштейн «первый сделал попытку дать систематическое изложение смены художественных стилей на основе марксистской социологии» и это является бесспорной и огромной его заслугой, все же «ни его книга «Искусство и общество», ни его «Опыт социологии искусства» не являются в строгом смысле слова ни социологией искусства, ни даже «опытом» таковой» [1]).

Такое критическое отношение помогало В. М. Фриче избегать преувеличения положительного значения работ искусствоведов-немарксистов и одновременно с этим учитывать положительные стороны «научного искусствознания». Это тем более важно отметить, что нередко, особенно в первые годы становления марксистского искусствознания в СССР, представители последнего очень пренебрежительно относились к достижениям буржуазной науки об искусстве эпохи зрелого капитализма.

Все эти моменты, равно как и блестящее знание фактического материала, сыграли немалую роль в достижении той широты охвата проблем развития искусства, соединяемой с глубокой научностью в хорошем смысле этого слова, которая характеризует капитальный труд В. М. Фриче «Социология искусства» [2]). В «Социологии искусства» В. М. Фриче сделал попытку марксистского истолкования всех тех наиболее важных вопросов, «которые лежат в основе недоработанной еще марксистской науки об искусстве» (И. Л. Маца). Выделив эти вопросы в качестве особых проблем социологии искусства, В. М. Фриче рассмотрел их под углом зрения антитетичности художественного развития как основного закона движения искусства и как специфического выражения классовых противоречий. Хотя в этой работе В. М. Фриче и не применил еще впоследствии им сформулированные применительно к области искусства положения ленинской диалектики (противоречие как единство взаимоисключающих категорий в *одном* художественном явлении), ставя своей задачей «установить закономерную связь между определенными общественными формациями и определенными типами искусства, а, с другой

[1]) В. Фриче, Вильгельм Гаузенштейн как социолог искусства. Предисл. к работе Гаузенштейна «Опыт социологии изобразительного искусства». Изд. «Новая Москва», 1924, стр. 17, 19, 24. Ср. также: В. Фриче, Опыт социологии художественных стилей (о работе Гаузенштейна «Искусство и общество»). «Под знаменем марксизма», 1923, № 1, стр. 120 и сл.

[2]) Вышла первым изд. в 1926 г., вторым — в 1929 г.

стороны, выявить закономерную повторяемость известных типов искусства при наличии повторяющихся аналогичных общественных формаций» [1]); но именно «Социология искусства», подводящая итог всему, что было сделано марксистами-искусствоведами до ее появления в свет и использующая положительные достижения до-марксистской науки об искусстве, закрепив, таким образом, пройденный этап, — предсказала дальнейший путь марксистского искусствознания. И не случайно, что вскоре после нее появились те статьи В. М. Фриче, в которых он настойчиво ставит проблему диалектики искусства, непосредственно уже отправляясь от формулировок Ленина. Как разрешалась им эта проблема — было сказано выше. Здесь же мне хочется остановиться еще на одной стороне искусствоведческих работ В. М. Фриче: я имею в виду его отношение к вопросу о пролетарском искусстве и в связи с этим его оценки искусства эпохи зрелого капитализма.

В настоящее время для представителей марксистского искусствоведения совершенно очевиден тот факт, что искусство эпохи зрелого капитализма характеризуется целым рядом весьма высоких, по сравнению с предшествующим периодом достижений и что именно мимо этих достижений, которые органически увязаны с планирующими, централизующими тенденциями финансового капитала, индустриальной техникой и так называемой капиталистической рационализацией вообще, не может пройти пролетариат, строящий свою классовую художественную культуру.

Мы знаем также, что впервые эти тенденции наиболее отчетливо проявились в кубизме, влияние которого на последующее развитие искусства вплоть до наших дней не требует особых доказательств. Однако нужно было проделать огромную работу, чтобы такая оценка приобрела право на существование. Классические работы Ленина: «Империализм как новейший этап развития капитализма» и «Государство и революция» впервые дали принципиальную основу для рассмотрения в этом плане художественной культуры эпохи зрелого капитализма.

До тех пор, пока ленинское понимание и истолкование эпохи империализма как этапа, на котором загнивание капитализма неизбежно и диалектически сочетается с подготовлением пролетарской революции, с ростом и развитием целого ряда предпосылок, необходимых для успешного разрешения задачи строительства социалистического общества (причем это безусловно распространяется и на область культуры), не было применено надлежащим образом к области искусства, здесь продолжали господствовать недиалектические оценки и суждения.

В. М. Фриче сумел преодолеть пренебрежительное отношение к искусству зрелого капитализма как сплошному упадку и «декадентству», сумел оценить его положительные, с точки зрения строительства проле-

[1]) В. М. Фриче, Задачи и проблемы социологии искусства, «Вестник Комакадемии», 1926, кн. 15, стр. 5 и «Социология искусства», Гиз, 1926, стр. 7 и 12.

тарской культуры, стороны. Его статья «Социальное значение искусства», написанная еще в первые годы революции, заканчивается следующими выводами:

«... истинным выразителем основных тенденций или стиля современной (капиталистической. — *А. М.*) эпохи является не старое «чистое» искусство, а новое «утилитарное», родившееся вместе с нашей эпохой железа и стали, эпохой машинного производства и машинного сообщения — металлическая архитектура инженеров и техников. Правда, такие сооружения, как, для примера, Эйфелева башня в Париже или гигантский паровой молот в Эссене, обычно остаются вне храма искусства как произведения «не художественные», однако будущий историк искусства начнет историю искусства нашего времени именно созданиями гения техников, произведениями искусства инженерного, отводя прочим искусствам с старой почтенной репутацией, но сомнительным будущим лишь место второстепенное. Даже те, кто считает наш век неспособным творить истинное искусство — в старом смысле этого слова,— не могут отрицать, да и не отрицают, что творения инженерного искусства являются произведениями своеобразной и высокой художественности.

И это новое искусство, адекватнейшее выражение начинающегося машинно-технического века, вместе с тем и самое социальное из всех, ибо его задача, по существу, служить целям производства — основной задаче пролетарского коллектива» [1]).

Одновременно с этим В. М. Фриче ясно осознавал историческую неизбежность вытеснения станково-камерных форм индустриальными формами.

«Воцарение машины и инженера, создавших новое искусство индустриальной эпохи в виде машинизированного прикладного искусства и промышленных сооружений, привело вместе с тем к кризису главенствовавших в прошлом видов искусства — округлой скульптуры и станковой живописи». Последняя роль живописи и скульптуры — агитационно-иллюстративная, но, очевидно, эта роль приведет не к возрождению станково-камерных форм, а явится лишь результатом необходимости использования их в процессе классовой борьбы пролетариата и «на другой день после его победы» [2]).

В основном же пролетарское искусство должно отправляться не от них, а от наиболее прогрессивных видов искусства эпохи зрелого капитализма. Достижения последнего должны быть, однако, применены в строительстве пролетарской художественной культуры совсем в ином плане, нежели в капиталистическом обществе.

Искусство коллективистическое, построенное на основе высокой индустриальной техники, искусство социально-активное, участвующее в классовой борьбе пролетариата, пропагандирующее идеи социалисти-

[1]) В. М. Фриче, Очерки по искусству, изд. «Новая Москва», 1923, стр. 33.
[2]) «Социология искусства», стр. 208—209.

ческого переустройства — таким представлял себе В. М. Фриче пролетарское искусство.

«Роль художников в развертывающейся культурной революции... сводится к тому, что художник не должен быть пассивным отобразителем быта и психики рабочего класса, а должен быть активным строителем быта и психики пролетариата. Строить быт рабочего класса через искусство — это значит сделать искусство органической частью этого быта путем изготовления целесообразных вещей, путем художественного оформления мест культурной работы — клубов и т. д., или путем художественного оформления народных празднеств, массовых действий, зрелищ и т. д.».

Вторая задача искусства пролетариата — «организация через искусство психики рабочего класса». Эта задача может быть решена только при условии социальной активности искусства. «Поскольку речь идет о социальном моменте, это значит поставить архитектуру в центре, как наиболее социальное искусство, как стержень всего художественного комплекса, по отношению к которому все остальные виды искусства являются только подсобным дополнением. А поскольку речь идет о моменте активном, то искусства в своем стиле должны максимально возбуждать психологическую активность и энергию рабочего класса. И если искусство выполнит эти две задачи, т. е. станет органической частью быта и средством возбуждения и укрепления активности пролетариата, то, мне думается, художники выполнят свою миссию в развертывающемся культурном перевороте», — говорил В. М. Фриче в своем вступительном слове на диспуте в Коммунистической академии на тему «Искусство в СССР и задачи художников» (1928) [1]).

Эти высказывания В. М. Фриче показывают, насколько отчетливо и, с нашей точки зрения, правильно представлял он себе пути развития и задачи пролетарского искусства.

Мы видим таким образом, что в кардинальнейших вопросах методологии марксистского искусствознания, с одной стороны, и актуальнейших проблемах строительства пролетарской художественной культуры, с другой—В. М. Фриче проводил наиболее последовательную ортодоксально-марксистскую линию. Начав с усвоения и применения на конкретном материале основных положений эстетики Плеханова, В. М. стремился не только обогатить наиболее ценные из этих положений дальнейшей разработкой их на конкретном материале, но и прокорректировать их с точки зрения учения Ленина.

Теперь этот лозунг: «ленинизм в искусствознании» становится важнейшей целью работы всех марксистов-искусствоведов, теперь уже ясно осознаны содержание и задачи этой работы, но мы помним и всегда будем помнить, что В. М. Фриче одним из первых указал нам этот путь и эти задачи.

[1]) «Искусство в СССР и задачи художников». изд. «Комакадемии», 1928, вступит. слово В. М. Фриче, стр. 7—8.

БОРЬБА ЗА ПОЭЗИЮ [1]).

Сергей Малахов.

Основной причиной, объясняющей неудачу целого ряда критиков в области прогнозов и оценок современной поэзии в ее течениях и потенциях, является отсутствие у этих критиков четкой и верной методологии, без обладания которой критические упражнения сводятся к гаданию на кофейной гуще. Достаточно вспомнить «покойной памяти» К. Воронского, работавшего методами тэновской школы, которого его вульгарный импрессионизм приводил, несмотря на безусловную личную одаренность, к комическим рассуждениям насчет того, что мотивы «светлой грусти», свойственные поэтам иваново-вознесенского края, объясняются (?!) соответствующими свойствами небогатой северной природы, той грустью, которая почила в ее пейзажах от Кинешмы и до Плеса. Ни малейшей попытки понять действительно характерные мотивы иваново-вознесенских поэтов и объяснить их свойствами мелкобуржуазной и крестьянской психики на определенном историческом этапе, психики, для которой некоторые свойства северной природы — вовсе не вечные категории, а лишь наиболее удобные формы, способные поднять конкретные классовые мотивы до образного обобщения. Воронский забыл марксово положение о человеке, который «изменяет природу» и во вне и внутри себя, он попался на удочку идеалистических категорий вечной и абсолютной красоты. Пролетарские поэты иваново-вознесенского края (Благов, Мозжухин, Белов и др.) давно уже показали и другие стороны иваново-вознесенского пейзажа (фабрику, рабочий поселок, колхоз и др.), те стороны, к которым трудно приклеить «извечную грусть» севера. Если бы Воронский владел марксистским методом, он бы понял, что дело совсем не в свойствах природы; разгадка заключена в классовых свойствах миросозерцания, которое выбирает для оформляющих его поэтических образов лишь определенные стороны внешней среды (пейзаж, быт и т. п.), не ограничиваясь даже одним выбором, а накладывая доба-

[1]) Ответ И. Дукору. См. его статью под тем же заголовком в кн. 8 «Печати и революции».

вочную ретушь, которая усиливает, подчеркивает характерные для него черты, хотя бы той же «северной» грусти.

В ошибках т. Дукора решающую роль играет точно так же его методология. Над конкретными оценками и прогнозами довлеют некоторые теоретические посылки. Необходимо их вскрыть для того, чтобы понять ошибки т. Дукора, необходимо владеть *иной* методологией для того, чтобы ответить на те же вопросы правильно.

Первой задачей нашей полемики с т. Дукором будет установление *тех принципов, которые руководят его оценками*. Посмотрим, каковы они у Дукора. Вот несколько выдержек:

«...основные наши поэтические кадры нашли в известной степени ту меру «приятности» и те способы «потрясения», дальше которых уже начинается или расширение уже достигнутых позиций *за счет резкого переоборудования всего поэтического инвентаря*[1]) или творческий тупик» («Печать и революция», кн. 8, стр. 30).

«... то наследие, которое было нам передано символизмом, футуризмом, первыми опытами пролетарского поэтического молодняка, неокрестьянской школы и конструктивизмом (в его первой стадии) — сейчас уже никого не удовлетворяет» (там же, стр. 31). Можно продолжать подобные выписки без конца, они характерны и для других работ т. Дукора (см. журнал «На литпосту» за 1928 г.), думается, однако, что основная мысль Дукора ясна из приведенного. Он сам ее выделяет курсивом: «*Социология и технология не совпадают*» (стр. 31).

Конечно «*не совпадают*»! Постоянный напор марксистов-литературоведов идет по линии доказательства того, что «социология» (вернее общественные причины, вскрываемые социологией, конечно, марксистской) *определяет* «технологию» (формально выразительную аппаратуру конкретно-исторически существующего стиля).

У т. Дукора, однако, «не совпадание» совершенно другого порядка. Если кое-где он соглашается с тем, что *миросозерцание* детерминировано общественными процессами, то «технология», по его представлению, живет под властью каких-то особых «*имманентных*» законов. Когда углубляешься в толкование этих «законов» т. Дукором, они оборачиваются плоскими «истинами», взятыми напрокат из солидно потрепанного багажа субъективного идеализма формальной школы: «Ощущение кризиса в современной поэзии» налицо потому, что формально выразительные «стандарты... отстоялись», достигли наивысшей степени «приятности» и «потрясения», что они уже «*никого не удовлетворяют*» и т. п. Словом, классические «объяснения» школы эмпирического субъективизма, бессильной показать, что процессы изменения стилей и сама их смена строго детерминированы процессами, происходящими в обществе [2]).

[1]) Курсив здесь и всюду дальше мой.

[2]) Любопытнее всего, что и люди, считающие себя марксистами, становятся зачастую проповедниками формалистских «истин» о технологии, развивающейся

Однако будет несправедливым зачислить т. Дукора *целиком* по ведомству «классического» формализма. И он, являясь своеобразным новатором и завершителем формализма, вслед за Корнелием Зелинским, повторяет основное положение конструктивистов, диктуемое их ролью интеллигентских попутчиков пролетарской революции:

«... неумение уловить «генеральные линии» эпохи на наших глазах резко снижает любую теоретическую установку, и наоборот: любая «честно» и грамотно выполненная тема с той же резкостью повышает качество материала» (стр. 30).

Ничего еретического в этих рассуждениях нет. Наоборот, в них много справедливого. Беда лишь в том, что при объяснении литературных процессов по линии их зависимости от жизни общества, сознание конструктивистских теоретиков *скользит по поверхности формальных категорий, владеет лишь формальной логикой.*

Вместо понимания необходимости глубочайшего, внутреннего приближения к позициям пролетариата, приближения, основанного на коренной переработке всего миросозерцания, прокламируется дешевое и подозрительное положение о том, что «любая» (!!) современная тема «повышает качество материала». К месту вспомнить рассуждение Зелинского («Поэзия как смысл») о «большой» теме, которая рождает больших художников. Дукор стоит на тех же позициях, когда объявляет панацеей ото всех зол «диктатуру темы». Хуже всего то, что и Дукор, несмотря на попытку расширить толкование темы до «всего своеобразия смысловых комплексов класса-гегемона», фактически остается на позициях обычного толкования темы, как того, *о чем* говорится в произведении, забывая, что *на одну и ту же тему два классово отличных поэта дадут и два различных ответа.* Не усиленное подчеркивание «смысла», вдобавок рационалистически понятого, а лишь понимание его диалектических, противоречивых свойств, проникающих и «технологию», делает возможным объяснение литературных процессов в их идеологической и «технологической» сущности.

В свете своей методологии И. Дукор рассматривает литературный процесс не в качестве специфической формы общественного сознания, а как имманентное саморазвитие бесконечно совершенствующейся формы. Только человек, разделяющий подобную теорию, может говорить о каком-то нормативном использовании «наследия, которое было нам (?! — *С. М.*) передано символизмом, футуризмом» и т. п., забывая, что дело не в «наследии», потому что пролетариат наследует всю человеческую культуру, а в том, *что именно* из этого наследства берется и *как* перерабатывается. Ответ же на эти вопросы возможен лишь при двух условиях: 1) изучении *генетической* базы того или другого «наследия» (симво-

---

под влиянием субъективных вкусов. См. соответствующие рассуждения А. Селивановского в статье о поэзии Заболоцкого «Система кошек» («На литпосту», № 16).

лизма, футуризма и т. п.), 2) анализе особенностей мировоззрения пролетариата на данном этапе его существования. Ни на тот ни на другой вопрос не дает т. Дукор сколько-нибудь сносных ответов.

С поразительной беззаботностью смешивает Дукор явления самого различного порядка, навертывая их вокруг нормативного стержня своей теории о всеобщем усовершенствовании:

«Несколько лет тому назад было легче «работать»; выразительные средства, формальная аппаратура относительно быстро наслаивались на тематический каркас. Да и соотношение тем было проще. Классово-смысловая диференцировка только намечалась. Вольный ветер революции капризно смешивал «как» и «что». Важна была свежая установка. Смысловые контуры нового быта, проблем культурной революции, эпизодов гражданской войны, экспедиций в будущее и в прошлое намечались для поэтов туманно и снисходительно. Сельвинский гремел на махновских тачанках, Тихонов раскатывал фургоны, Пастернак задыхался в лирическом шопоте. Безыменский примерял летом котиковые шапки, Маяковский развертывал гортань в рупор — все это было нужно, приемлемо и радостно. Сейчас жизнь стала «серьезней», тема не потеряла «ясности», но стала трудней и «невыразимей»; процент технологической амортизации растет» (стр. 32).

Отсутствие малейших попыток разобраться в корнях столь различных классовых явлений естественно заменяется субъективным импрессионизмом эпитетов и определений («Тихонов раскатывал фургоны»). Если бы И. Дукор действительно стоял на марксистских позициях, он бы понимал, что многое из его положений — типичная формалистская несусветица. Как можно, например, говорить о «заслугах» футуризма перед символистами в деле «реформы современного поэтического языка»?! Делать так все равно, что порицать верблюда за его горбы и находить личную заслугу слона в существовании у него хобота. Если бы Дукор не стоял на позициях имманентно развивающихся форм, он бы понимал, что обязанность критика *объяснить* конкретные поэтические формы как особые формы общественного сознания движением материальной действительности, а не искать каких-то «исторических» заслуг у представителей одного социального стиля перед другими. Критик-марксист не отказывается и от *оценок*, но его оценки обязаны базироваться на отчетливом понимании *генетических* особенностей оцениваемых им явлений (см. классическое объяснение Маркса о причинах сохранения эстетической действенности греческого искусства).

Поскольку конструктивисты при создании своих поэтических платформ «отталкиваются» от футуризма, считая себя его историческими продолжателями, естественно будет подробнее остановиться на оценках футуризма Дукором, конструктивистская позиция которого несомненна даже для тех, кто не знает о его принадлежности к группе. Вот несколько выдержек:

«Футуристы в своей поэтической работе шли от уличных речевых комплексов» (стр. 33).

«*Увеличение словарного объема шло и за счет общепринятой тематики и за счет всех композиционных элементов. «Внутренняя звонкость»*, ударность отдельных *речевых «комков» — «такова структурная линия футуризма в его дореволюционную эпоху»* (стр. 34).

И дальше обобщенное замечание о том, что этой своей вырабатываемой в лаборатории поэзии речью футуристы «ориентировались на бунтующего собеседника»:

«*В 1918 г. «воскрешение слова» было вчерне закончено. Надо было не только выбирать стабилизованную аудиторию, но и поворачивать «слово» на нее.*

Произошла знаменательнейшая встреча и сращивание двух родственных энергий. *Революционные толпы* глотали, не задумываясь, это творчество, поднятое на моторно-речевых шарнирах» (стр. 35).

Любопытно, что изо всех приведенных рассуждений Дукора совершенно логически вытекает парадоксальный вывод о том, что пролетарская революция произошла собственно «для того», чтобы футуристам было на кого «поворачивать» изобретенную ими речь. Во всяком случае методология Дукора бессильна объяснить, *почему* футуристы ориентировались на «бунтующего собеседника», *кто* был этот «собеседник», *какую общественную группу* представляли сами футуристы. Без разоблачения социальных масок остается бесплодным и тот формальный анализ, который проделывает Дукор. Только при формалистской установке можно считать, что футуристы потому «шли в головной шеренге», что они были «технически наиболее подготовленной группой», и смешивать таких социально различных поэтов как «Маяковский, Блок, Д. Бедный, Гастев», которые вовсе не выполняли «одну и ту же миссию», как это кажется Дукору.

И рабочий мог читать Маяковского, но «бунтующим собеседником» последнего, тем, на кого «ориентировался» поэт, была революционная мелкая буржуазия города, сознание которой он выражал теми поэтическими средствами, которые пытается анализировать Дукор. Выражаясь точнее, «разговор» Маяковского был разговор *с самим собой*, а воображаемый собеседник, на которого «ориентировалась речь» — не более, чем типичный корреспондент «без слов», к которому направлена всякая риторически построенная речь. Все это не умаляет, само собою разумеется, заслуг Маяковского в деле революционной организации читающей и слушающей его аудитории. Функция произведения не всегда совпадает с его генезисом, но без отчетливого анализа генезиса нельзя правильно понять функцию, как это ярко показывают бесплодные рассуждения Дукора.

Вторым положением Дукора, положением, которому так же как и первому (о самосовершенствующейся форме) телеологически подчинен практический материал исследуемых литературных процессов, является

положение о «диктаторствующем» смысле. Мне слишком много приходилось говорить об этом сообенно характерном для конструктивизма положении, отличающем его от позиций «классического» формализма (см. мою статью о К. Зелинском в кн. 8 «Печати и революции»), для того, чтобы нужно было подробно останавливаться на этом сейчас.

Схема т. Дукора, построенная на рационалистически понятом «смысле» художественного произведения, смысле, являющемся первопричиной и организующим стержнем стиля, характерна для всей группы конструктивистов.

Не буду еще раз подкреплять этих общих положений выписками. Ограничусь исправлением фактических ошибок, которые под гипнозом своей порочной методологии делает т. Дукор при оценке конкретных явлений на поэтическом фронте.

Вот как оценивает Дукор современное положение в поэзии:

«*Длительные» общественно-экономические процессы все с возрастающей настойчивостью требуют «длительных» литературных форм...*» (стр. 36).

«*Леф вступил в кризисную полосу потому, что он инстинктивно чувствует несоответствие малого жанра тем смысловым заданиям, которые, правда, пока еще определились очень приблизительно*» (стр. 36).

Совершенно отчетливо здесь основное положение, которому подчиняет Дукор свои практические оценки. Если раньше литература рассматривалась им в свете все совершенствующегося развития ее имманентных форм, — теперь вводится поправка на «смысл»: развитие литературы есть также развитие совершенствующегося «смысла». Идеалистические основы подобных позиций очевидны: кризис сознания (поэзия Лефа) объясняется кризисом... сознания же («смысла»). Дукору и невдомек, что подлинные причины «кризиса» Лефа (правильнее говорить не о кризисе, а об эволюции его) не в этом, *а в тех трудностях, которыми сопровождается процесс перехода попутчиков на позиции пролетариата*, а эти трудности имеют свои корни не в сознании, а в тех экономических процессах, которыми это сознание определяется. Специфическое положение в производстве той группы городской мелкобуржуазной интеллигенции, которую представляет Леф, делает процесс ее окончательного прихода на позиции пролетариата длительным и противоречивым. «Последний» очередной «кризис» Лефа (уход из его основной группы Шкловского, Третьякова и Чужака, особенно упорных в отстаивании специфических ошибок Лефа) свидетельствует не о кризисе, а об еще большем приближении Маяковского, Асеева и др. к мировоззрению пролетариата.

Формалистский метод Дукора мешает ему разобраться и в процессах формирования пролетарской поэзии. Вот что пишет об этом Дукор:

«Когда пролетарские поэты задыхались в семантическом пафосе, — они ловили те языковые стандарты, которые были тут же под руками. Отсюда символические концепции в «Кузнице», перекрещивание Маяков-

ского и Есенина, в первых опытах Жарова, лефовские растянутые ритмические схемы у раннего Безыменского, столь же явная, уже акмеистическая учеба у Саянова, растущая группа молодых конструктивистов среди комсомольских поэтов и т. д.» (стр. 40).

Нельзя объяснять влияние символистов на поэтов «Кузницы» только формальною неопытностью последних. Важны причины того, почему влияли *именно символисты*, а это последнее находит свое объяснение в отсутствии классовой чистоты, в тех пережитках буржуазного мышления, которые к этому времени еще не были изжиты пролетариатом, особенно в области искусства. «Символистские концепции» хорошо отвечали тем абстрактным и неясным представлениям о революции «на всем земном шаре», которые господствовали тогда. Реальное ощущение конкретных черт строящегося социализма, которое мы испытываем сейчас, не было тогда так отчетливо. Неясные устремления пролетариата, ощущение им своей «мессианской» роли по отношению к трудящемуся человечеству реализовались в образах кирилловского «мессии», в символических образах «несметных и грозных легионов труда», идущих на приступ старого мира. Той классовой чистоты, которая уже была в области пролетарской теории, еще не могло быть в его искусстве. Именно этим комплексом социальных условий объясняется та роль, которую сыграла в эпоху «Кузницы» учеба у символистов. Можно давать более детальные и более убедительные объяснения. Очевидно одно, — именно *здесь*, в анализе социальной обусловленности инокласовых влияний и заимствований, следует искать объяснения их существования в складывающемся стиле пролетариата, а никак не в простом отсутствии у молодых писателей формального опыта, как это выходит по Дукору.

По этой линии и причины «перекрещивания Маяковского и Есенина в первых опытах Жарова» следует искать в тех крестьянских и мелкобуржуазных корнях, которые более или менее естественны у представителей складывающегося стиля, классово еще далеко не отдифференцированного. То же самое можно сказать и об заимствованиях Безыменского у Маяковского, «акмеистической учебе Саянова» и т. п., не говоря уже о том, что Дукор вовсе оставляет в стороне вопрос о том, в какой степени эта «учеба» является *преодолением* и *переработкой* классово инородного материала, в котором «заимствуется» далеко не вся система, а лишь ее отдельные элементы.

Для рассуждений Дукора чрезвычайно характерно скольжение именно по *формальной* стороне вопроса. Возьмем хотя бы такое положение:

«... языковые стандарты первых лет революции на наших глазах начинают сдаваться в архив. Тема сейчас уже не прощает ни малейшего пренебрежения к речевой установке. И *поэтому* Безыменский так осторожно и едко щупает людей и вещи в своих «Миниатюрах»; Светлов вылез из теплушки и несет в мир мягкую, романтическую иронию; Саянов ны-

тается осознать себя на линиях авантюрной поэмы; Алтаузен сопоставляет виселицу Каляева с рыжими отблесками пивной на Смоленском рынке; Казин внимательно изучает вывески» (стр. 40).

Достаточно остановиться на последнем примере, чтоб понять, что там, где Дукор не спускается глубже импрессионистских определений, скрываются зачастую серьезнейшие проблемы. Юмористическое замечание о Казине, «изучающем вывески», построено на материале того самого стихотворения («Всплеск удивленья, трепет вдохновенья, рассудком вылудил железной хватки век»), в котором отчетливо вскрывается ужас мелкого ремесленника перед индустриальным размахом социалистического строительства. В связи с этим и другими стихотворениями Казина (см. анализ последней казинской книги «Признанья», данный в моем обзоре поэзии в «Ежегоднике Комакадемии» на 1929 г.) встает проблема перерождения пролетарского (правда, стоящего в побочной стилевой ветви) поэта. А Дукор, не замечая этой серьезнейшей проблемы, отделывается поверхностным замечанием о поэте, занявшемся «изучением вывесок» (скажите, как важно!).

Остается еще одно наиболее серьезное заявление т. Дукора о том кризисе, который будто бы переживает сейчас поэзия: «... то ощущение кризиса в современной поэзии, о котором так много пишут, те тревожные нотки, которые слышатся в высказываниях поэтов, критиков, публицистов; тот глубоко симптоматичный и показательный отказ от поэзии как средства выразительности, который сейчас так характерен для поэтов, порою резко враждебных и антагонистичных друг другу по своим идеологическим и формальным платформам. *И еще*: *выход поэтов в прозу* (Тихонов, Асеев, Инбер, Третьяков и т. д.), *драматургию* («Клоп» Маяковского, «Командарм 2» Сельвинского, «Выстрел» Безыменского) — не является ли это нащупыванием обходных позиций, тех боковых линий, которые потом в своей эволюции выдвигают кардинально новые ритмические, лексические и иные перспективы...» (стр. 29).

Такие безусловно справедливые факты, как «выход поэтов в прозу» и драматургию, Дукор опять-таки «объясняет» чисто формальным способом: «нащупыванием обходных позиций», которые должны выдвинуть «новые ритмические, лексические и иные перспективы».

Никакого кризиса в том формальном его понимании, которое существует у Дукора, конечно нет. Очевидно одно: период реконструкции всего нашего хозяйства, безусловные классовые передвижки, которые являются непременным следствием этого этапа, — все это вместе взятое ставит перед советской (в том числе и пролетарской) литературой целый ряд новых задач, сформулировать которые должна марксистская критика в ряде статей, работ и особых сборников. Сейчас можно сказать одно: задачи эти вовсе не сводятся к формальным задачам по переоборудованию технологии, которая будто бы перестала быть действенной. Задачи эти не сводятся также к простой установке на «социально значи-

мую тему». Перед каждым отрядом советской (по-настоящему, без кавычек) литературы стоит необходимость отчетливого осознания тех конкретных классовых задач, которые стоят сейчас и перед всей нашей страной в целом и перед каждым строителем социализма на его определенном участке в отдельности.

Именно указанным комплексом чрезвычайно сложных причин и условий объясняется некоторая заминка, которую на данном этапе испытывает не только поэзия и даже не только литература.

Тов. Дукор стоит на значительно более правильных позициях, чем Корнелий Зелинский, уже одним пониманием того, что генеральная задача конструктивизма заключена «в области переключения интеллигентской психологии на пролетарское мировосприятие». Однако и т. Дукор не видит тех путей, которыми это «переключение» должно происходить.

Заслуги и ошибки конструктивистов перед пролетарской революцией не в том, что они, по словам Дукора, «учли с самого начала значимость диктатуры темы, творческую неизбежность целеустремленной семантики», а в тех процессах приближения конструктивистов как группы попутчиков к пролетариату, которые (процессы) нашли свое отражение в творчестве и в теориях конструктивистов.

Если теория конструктивистов показывает значительное отталкивание их от марксизма, а тем самым и от пролетариата, то в их творчестве заключены и эти и обратные им тенденции. Анализ этих тенденций, преодоление тех из них, которые враждебны пролетариату (делячество, паника перед «кролевщиной» и т. п.), а не прокламация своих фантастических заслуг («диктатура темы») являются единственной гарантией для сохранения связей конструктивистов с революцией на ее современном этапе.

На «Шипке» конструктивизма далеко не так «спокойно», как это хочет представить Дукор. И его критические рассуждения, так же как теории Корнелия Зелинского, больше дезориентируют, чем ориентируют конструктивистов в их трудной задаче по переработке своего миросозерцания. Перед теоретиками конструктивизма только два пути: формализм (т. е. позиции субъективного идеализма) или марксизм. И следует еще раз напомнить, что понимание даже «азбучных» истин марксизма — более почетная вещь, чем противопоставление им модернизированных теорий формализма.

ПЕРЕДЕЛКА МЕЧТАТЕЛЯ.

(Лейт-мотивы поэзии Ильи Сельвинского).

М. Гельфанд.

> «Or, du passé ils n'en voulaient plus... l'avenir, ils l'aimaient, mais quoi! Comme Pygmalion Galathée, c'était pour eux comme une amante de marbre, et ils attendaient qu'elle s'animât, que le sang colorât ses veines».
>
> Alfred de Musset, «La confession d'un enfant du siècle» [1]).

О поэтическом ранге Сельвинского уже не спорят. Да, кажется, за малыми исключениями и не спорили. Большая сила поэтического голоса, широкий диапазон художественных интересов, огромная культурность, несомненное новаторство, наконец, напряженно звучащая в наиболее зрелых вещах социальная доминанта, — все это общие характеристики, на которых сходились критики самых различных направлений. В творческом списке поэта числятся к настоящему времени четыре опубликованных книги стихов и две крупные вещи, опубликованные до сих пор только частями («Пушторг» и трагедия «Командарм 2»[2])). В таком компактном виде работа Сельвинского стала известной широкому читательскому слою лишь в течение последних трех-четырех лет (1926—1929). Сейчас назрела литературно-критическая задача подведения некой итоговой черты, наметки обобщающей характеристики. Это ни в какой мере не означает, что творческая эволюция Сельвинского уперлась в какой-то «твердый лимит». Итоговый характер предстоящей критической работы следует понимать лишь в том смысле, что пришла пора изучения *стиля* Ильи Сельвинского как своеобразного литературного явления, органи-

---

[1]) «Что касается прошлого, то они больше уже его не хотели... будущее они любили, но как? как Пигмалион — Галатею; оно было для них как бы мраморной возлюбленной, и они ожидали, что в ней проснется жизнь, что кровь окрасит ее вены» (Альфред де Мюссе, «Исповедь»).

[2]) В дальнейшем изложении неопубликованные части упомянутых в тексте произведений я буду цитировать — с разрешения автора — по рукописи («Командарм 2») и по корректурным гранкам («Пушторг»).

чески цельного и в то же время противоречивого в этом своем единстве и отражающего как в своей цельности, так и противоречивости объективные свойства породившего его социального бытия. Выяснению некоторых *основных* черт этого стиля и прежде всего его социальной характеристике посвящена настоящая статья.

* * *

Стиль Сельвинского пронизан мотивами мечтательства, связывающими воедино лирические пьесы «Раннего Сельвинского» и «Шелковой луны» с образами «Пушторга» и «Командарма 2». Это мечтательство — особого рода продукт дефектности и убожества реального бытия мечтателя. Мечта формируется по принципу отрешения от эмпирической действительности. Так как самая эта действительность слишком бессодержательна, так как сама она не создает никакой реальной перспективы *инобытия*, то и мечта зачастую сводится к поэтизации крайне незначительных объектов, — лишь бы только они уводили в сторону от серой повседневности. Если, например, зарайский Макар Девушкин, будущий самозванный командарм Оконный, заполняет зияющие пустоты своего существования суррогатами в виде «золотистого языка эсперанто» и экзотических марок, то и в «Раннем Сельвинском» читатель наталкивается на буквально такой же мотив: «Открой альбом. И пестрые страницы как пикуль обострят усталый дух...» («Марки»). Образ Евгения Нея целиком сплетен из этих мотивов. Это высшая точка мечтательского отрешения от реальности. Реальный ряд перестает здесь временами даже ощущаться как таковой. Единственным объектом мечты становится здесь сама мечта в форме эстетического или эстетизированного факта («Моя шкатулка из Китая, где до-ля-си поет замок. О, если бы, о, если б мог, черноянтарная, литая, войти в твой вычурный пейзаж...»).

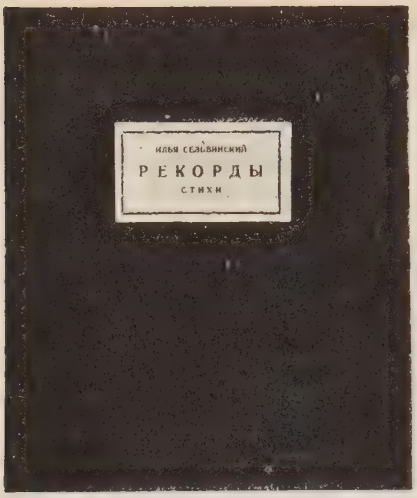
Те же мотивы присущи и «Рекордам» и образам «Улялаевщины» и «Пушторга». Впервые конфликт, заложенный в самой природе этого мечтательства, намечается в «Раннем Сельвинском». Несколько вызывающее хронологическое оформление этой книги стихов возбудило у кое-кого подозрение в мистификации. Возможно, что это и так, и это — дело литературной совести поэта. Все же я считаю целесообразным начать настоящее изложение характеристикой мотивов «Раннего Сельвинского». Меньше всего этот выбор продиктован соображениями от хронологии, и больше всего интересами изложения — тем обстоятельством, что названный только что конфликт обрисовывается здесь впервые, т. е. в наиболее простых, наименее усложненных и зашифрованных формах.

Нетрудно установить преобладающий характер внутренних мотивов большей части лирических пьес «Раннего Сельвинского». Основная их доминанта — мечтательность, созерцательно-пассивное отношение к миру, отсутствие сильных и бурных эмоций. «Лирический субъект» «Раннего Сельвинского» своеобразно бесстрастен; с одинаковой охотой

он фиксирует и собственные, неясные настроения («Закаты», «Георгины гибкие», «На отмелях пена», «Бал», «Затаи в мучительстве дыханье», «Триолет», «О любви» и др.) и картины южной природы, бурное море, уличные сцены и пр. («Зунд», «Бриз», «Пейзаж», «Гавань», «1-я корона сонетов», «Бриг, «Богородица морей» и др.). Здесь же обнаруживается и тяга к стилизации («Слово о полку Игореве», «Хороводная», «Былина о Стожаре - богатыре», «Песня» и др.).

Илья Сельвинский.

Все это отмечено печатью пассивности. Передача настроений и внешних объектов носит самоцельный характер, обычно не отягощена философским обобщением. Картины внешнего мира набросаны рукой стороннего, хотя и зоркого наблюдателя. Шторм на море не сопровождается проявлением соответствующих эмоций со стороны описывающего субъекта, который явно находится не на палубе захваченного бурей судна, а на достаточно защищенном берегу. В стилизаторских опытах (за исключением разве «Былины о Стожаре-богатыре») доминирует не стремление к модернизации старого материала, а главным образом момент имитации. Постепенно создается впечатление, что «лирический субъект» не столько оправляет в формы внешнего мира содержание своего внутреннего «я», сколько обшаривает внешнее свое окружение в поисках лирического содержания. В «Раннем Сельвинском» поражает сочетание внешнего обилия чувственных объектов поэтического восприятия с необычайной узостью самого типа восприятия. Весь этот большой и сложный мир,



начиная с «григовской berceuse» («Георгины гибкие») и кончая боями гражданской войны, нужен лирическому субъекту не столько как поле для активной деятельности, сколько в качестве материала для новых ассоциаций. Показательны в этом отношении четыре помещенных подряд стихотворения (стр. 140—143). Все четыре называются «Осень» и все четыре начинаются строчкой: «Битые яблоки пахнут вином»; отсюда уже извлекается каждый раз новая цепь ассоциаций.

Таким образом этот большой мир становится в его поэтическом преломлении очень маленьким мирком наблюдательного, чуткого, но пассивного созерцателя. Не надо, однако, думать, что в этом мирке царит полная гармония и удовлетворенность. Здесь нет, правда, острых конфликтов, нет борьбы и смятения, но и полной самоудовлетворенности тоже нет. На лирике «Раннего Сельвинского» лежит отпечаток меланхолического недовольства. Уже постоянные поиски все новых и новых объектов поэтического восприятия — при большой пассивности самого восприятия — свидетельствуют о некотором разладе. Разлад проявляется хотя бы в той форме, какую принимает в лирике «Раннего Сельвинского» столь обычное почти для всякой лирики любовное томление. В большом числе пьес предмет томления выступает облаченным в «красное, клетчатое манто». С этим манто мы встречаемся и в «Рекордах» и в «Пушторге». Для любовных излияний «Раннего Сельвинского» характерно, что красное манто как бы символизирует образ какой-то иной, высшей, прекрасной жизни, *недоступной* бедному субъекту любовного томления. Этот последний воображает себя то рыцарем, то покорным рабом «красного манто», но не настоящим или будущим любовником. «Красное манто» недоступно лирическому субъекту не потому, что женщина не разделяет желаний своего поклонника, а потому что «она» и «он» — обитатели двух различных миров. В стихотворении «Рыбак» об этом сказано очень ясно. Бедный труженик рыбак забрел случайно вечером в «женскую гимназию» на бал; там он увидел «ее»; «она», приняв его за кого-то другого, дала подержать ему «красное манто». Разумеется, этот эпизод выбил беднягу из колеи, запах иной, недоступной ему жизни ударил в голову, он уже не может думать о своем повседневном труде: «И куда мне плыть, куда мне бросить якорь, если *запах шелковый* в ноздрях?»

Не следует из всего этого делать слишком поспешных и упрощенных выводов, тем не менее это весьма ценный дополнительный штрих к портрету «лирического субъекта» «Раннего Сельвинского». Перед нами

субъект, хорошо наполненный жизненными соками, с обостренным чутьем к запахам и звукам жизни. Без особых перспектив, без сильных стремлений к определенной, пусть даже фантастической, цели, он бродит с видом мечтателя *вдоль* разноцветной панорамы мира, многое видит и запоминает, но сравнительно мало *берет* реально. Последнее обстоятельство вызывает в нем недовольство и смутную тоску («тоска, моя пленная птица, кади свой обманчивый бред...»), он не представляет себе, что выход может быть в *борьбе* за мир. Для этого в окружающей его жизни нет достаточно сильных стимулов. Разбросанные там и здесь в «Раннем Сельвинском» бытовые черты дополняют картину: южное провинциальное захолустье, школьная скамья, узкий кружок товарищей, музыка, стихи, книги, и при всем том величайшая мизерия общественной жизни, почти полное отсутствие общественных интересов. Дефицит реальных интересов погашается уходом в стихию мечтательства, в созерцание, в страстное, и в то же время пассивное «обнюхивание» жизни. Сюда присоединяются неизбежный индивидуализм, «байронические» мотивы. Но и индивидуализм этот своеобразен. «Ego» «Раннего Сельвинского» это не «Я» классической поры индивидуализма, когда сменялись в революционных бурях общественные порядки, и нарождавшийся буржуазный человек утверждал самоцельность и самоценность своего «я» в жестокой борьбе против материального и морального гнета ancien règime. Это и не революционный индивидуализм раннего Маяковского. «Я» «Раннего Сельвинского» — значительно сниженного типа, «я» — с маленькой буквы. Основа этого индивидуализма не в богатстве и полнокровности его общественной базы, не в восстании против существующих форм жизни, а именно в дефицитности реальных интересов, в расплывчатости и бледности перспектив. Это индивидуализм социальной группы, отнюдь не заинтересованной в увековечении своего status quo, но и не активно ему враждебной. Наиболее ярко сформулировал свое индивидуалистическое credo «Ранний Сельвинский» в стихотворении, которое так и названо «Кредо». Позволю себе привести его целиком.

Я хочу быть самим собою.
Если нос у меня — картофель,
С какой же стати гнусить
И корчить римский профиль?
Я молод. Так. Ну и что ж?
К философии я не падок.
Зачем же мне делать вид, что нож
Торчит у меня меж лопаток?
Говорят, что это придет,
А не придет — не надо.
Не глупо ли, принимать йод,
Если хочется шоколада?
Я молод и жаден как волк.
В моем теле ни грамма жиру.
В женской ласке, как в водах Волг,

Я всего себя растранжирю.
Мне себя не стыдно ничуть.
Я хочу быть самим собою.
Звонами детскости бьет моя грудь,
И я дам ему жить — бою.
Нет, не Байрон я, не иной,
Никакой и никак не избранник,
Никогда ничему я не был виной,
Ни в каких не изранен бранях.
Не сосет меня ни змея,
Ни тоска, ни другая живность —
И пускай говорят: «Наивность».
Хоть наивность — зато моя (стр. 105—106) [1].

Напрасно искать в «Кредо» следов активного столкновения с окружающей средой. Индивидуализм тесно переплетен здесь с общественным *индиферентизмом* и, если угодно, вырастает из него. Те же настроения дублируются и другими пьесами сборника, в «Былине о Стожаре-богатыре», напр., где в шутливо-стилизованной форме изложена заповедь своеобразного аморализма, утверждающая права силы, красоты и смелости перед обычными нормами человеческого общежития [2].

Все это подтверждает первоначальное наше предположение о мирке тесном, мало подвижном, отброшенном в сторону от всякого широкого общественного движения, не знающем ни подлинного довольства, ни подлинной борьбы за существование. Всякий избыток сил, зародившийся здесь, неизбежно возгоняется в мечту. Мечта в свою очередь страдает беспредметностью и в лучшем случае питается экзотикой, эстетическим или эстетизированным фактом («Марки», «Константинополь», «Слово о полку Игореве», «Сагина», «Баре» и др.). Иногда это бывает мечта о силе, о борьбе, о действии. Тогда она облекается в эстетизированную форму поэзии хищничества. Хищники как человеческой, так и других пород занимают в «Раннем Сельвинском» почетное место («Девлет», «Поморник», «Волк», «Желтый», более поздняя «Рысь»). Но характерно именно то, что мечта о первобытной мощи принимает здесь сугубо фантастическую отчужденную форму звериного эпоса («Рысь»), звериной лирики («Волк»), наконец, атавистических настроений в духе Джека Лондона — с намеками на метампсихоз («Желтый»). Это — оборотная сторона реальной пассивности лирического субъекта «Раннего Сельвинского». Он мечтает об этом именно потому, что он лишен этого всем строем своего существования. Если резюмировать кратко, вся эта расцвеченная

[1] Курсив здесь и всюду ниже мой.

[2] «Приходил Стожар на Хвалынь княжить, а мандат у него от самого Ленина». Народ идет к Стожару со всевозможными жалобами на воров, насильников, нарушителей брачных устоев. Но Стожар систематически милует преступников за ум, хитрость, красоту, смелость («казнить ум-хитрость неправедно», «казнить лепоту неправедно» и т. д.).

фантастическими красками мечтательская постройка могла явиться идеологическим рефлексом лишь весьма невзрачной и неяркой объективной основы. Она, эта постройка, могла возникнуть лишь в переходной социальной среде, в среде уже неудовлетворявшейся своими буднями, но еще не пришедшей с ними в активное столкновение. *Такого* типа мечта могла родиться лишь из общественного состояния, промежуточного между покоем и борьбой, между медленным загниванием и катастрофическим развалом.

Что же это за среда? В «Нашей биографии» Сельвинский дает почти прямой ответ на вопрос о социальных корнях своей поэзии:

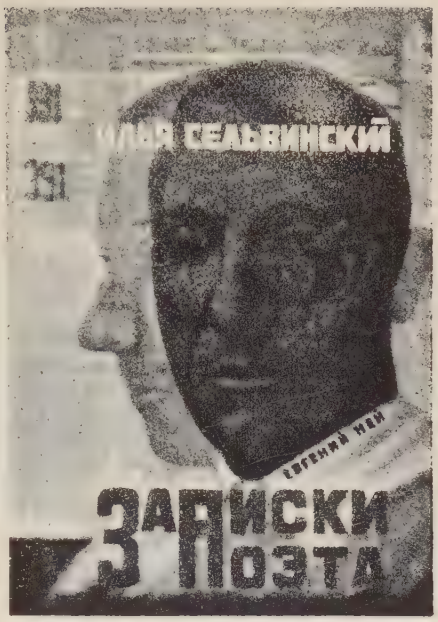
Что ж я за племя? Обдумайте нас.
Мы, когда монархии (помните?) бабахали,
Голько-только подрастали, *среди всяких «но»*.
И нервы наши без жиров и без сахара
Лущились сухоткой, обнажаясь как нож.
Мы не знали отрочества, как у Чарской в книжках —
Маленькие лобики морщили в чело,
И шли мы по школам в заплатанных штанишках,
Хромая от рубцов перештопанных чулок.
Так по училищам, наливаясь желчью.
С траурными тенями в каждом ребре,
Плотно перло племя наших полчищ
Глухими голосами будто волчий брех («Рекорды», стр. 6).

Не нужно толковать эти строки в узко-биографическом смысле, не надо придавать обобщенное значение указаниям на материальную бедность («заплатанные штанишки», «перештопанные чулки»). Надо так же иметь в виду, что здесь à posteriori, с известным, так сказать ретроспективным, озлоблением осмысливается и осознается обстановка, которая лирическим субъектом «Раннего Сельвинского» воспринималась, как мы видели, несколько по-иному. Тем не менее между этим полным горечи воспоминанием и мечтательским бытием «Раннего Сельвинского» существует теснейшая и прямая связь. Нужен был величайший социальный переворот для того, чтобы реальная основа лирики «Раннего Сельвинского» повернулась к субъекту лирики этой своей печальной стороной. В этих двух по видимости различных осознаниях нашла свое отражение единая социальная основа: бытие молодого поколения значительных групп городской мелкобуржуазной интеллигенции.

Пора физического, умственного, житейского, созревания этого поколения пришлась как раз на эпоху, непосредственно предшествовавшую Октябрю. Но это обстоятельство крайне слабо отозвалось на процессе созревания. Всеми условиями своего существования поколение было изолировано от первых порывов приближающейся бури. В стороне от больших индустриальных очагов, от компактных масс пролетариата «нормально» подрастало оно в домах «отцов», не слишком богатых, но и не слишком бедных. Империалистическая война пожирала ежечасно тысячи новых жертв, кое-где прорывалась уже на поверхность лава близкого восстания, но гимназисты, реалисты, «коммерсанты», студенты попрежнему сидели на школьной скамье, учились, влюблялись, а наиболее выдающиеся мечтали в стихах и без оных.

Поколение было несколько «здоровее» своих предшественников эпохи 1907—1912 гг., оно не испытывало тяжести первых ударов победившей реакции, но зато оно и было основательно невинно по части «проклятых» общественных вопросов. Одиночки втягивались в революционное движение, но это были именно одиночки. Небольшое меньшинство, может быть, начинало вновь проявлять интерес — более или менее платонический на первых порах — к общественно-политическим вопросам. Основная же масса оставалась в этом отношении мало тронутой «целиной». Правда, все это происходило «среди всяких «но». Вопрос о завтрашнем дне стоял не весьма актуально, но перспектива послезавтрашнего дня терялась в тумане. Обладателей «заплатанных штанишек» ожидала незавидная участь избыточных интеллигентных голов. Типичным жребием была лямка какой-нибудь умственной профессии с невысоким сравнительно уровнем материального благосостояния и ограниченными возможностями. «Перепроизводство» интеллигенции было к тому времени уже характерным спутником российского капитализма. Если значительная часть интеллигенции состояла уже на службе у капитализма, то другая, тоже значительная, ее часть оставалась в этом смысле «не у дел». «Детям» суждено было, как будто, разделить участь «отцов». Маленькие интеллигентские мирки коснели в пресной атмосфере бытовых будней; и без того неопределенный, неустойчивый и бессодержательный быт разлагался верно, но медленно; бурный Гольфстрем новых социальных сдвигов обтекал их, почти не врываясь внутрь. И это противоречие не воспринималось «детьми» как таковое, а сублимировалось в противоречие между бытовой прозой и поэзией, между реальностью и вымыслом, между жизнью и книгой. «Сатанические» мечтания гимназического «Байрона» то и дело прерывались резким окриком «Рока» в лице человека, затянутого в вицмундир министерства народного просвещения: «О чем мечтаете? Очнитесь, Байрон! У нас осталось только семь минут, так вы, пожалуйста, нам объясните бином Ньютона» («Ранний Сельвинский», стр. 154).

Отталкивание от реальности принимало внесоциальную, эстетизированную форму «красивой» мечты именно потому, что сама социальная



база, от которой отталкивались, распадалась в замедленном темпе. Отталкивание шло в неопределенном направлении, ибо за ним не скрывалось притяжения к иным, но определенным социальным берегам. Пассивность мечты точно соответствовала пассивности ее реальной основы. На этой основе и вырос странный лирический мирок «Раннего Сельвинского». «Шелковый запах» щекотал ноздри мечтателя, Шарден и Уистлер, Григ и «красное манто», альбомы экзотических марок и окутанные дымкой романтической влюбленности гимназические балы заменяли мечтателю то инобытие, к которому толкало его реальное бытие.

Переключение в мечтательский план не было полным и окончательным. Связь с реальностью выражалась прежде всего в том, что тусклая судьба «отцов» представала иногда перед «детьми» как их собственное неизбежное будущее. Это наводило на грустные размышления. «И что всего-то жутче — знаешь сам: лет так через 10 иль 15 помянешь гимназические годы в хорошем *обывательском болоте* и промычишь: «М-да... золотое время». Нет, вру. Все ересь. Что произошло? *Откуда мелан холия такая?*» («Ранний Сельвинский», стр. 149—150). В дальнейшем проблема обывательщины встанет куда острее. Пока же дальше мимолетной грусти дело не идет. Мечтателю невдомек, что «меланхолия такая» от того, что мечтательство не устраняет перспективы болота, что самая мечта, быть может, лишь обольстительная и обманчивая прелюдия к болотной жизни. Возможно, что предчувствие мечтателя и сбылось бы, если бы... если бы не социалистическая революция, взорвавшая тишину интеллигентского захолустья, бросившая поколение мечтателей в водоворот величайшей социальной битвы, заставившая его решать многие вопросы без всякой помощи со стороны любимых книг. Мечтатель пошел разными дорогами. Разными ветрами забрасывало его и в стан контрреволюции, и в отряды батьки Махно и Маруси Никифоровой, наконец, в колонны людей, дравшихся за социализм. Чем мотивировалось его поведение в отдельных случаях? Формы этих мотивов были неисчислимы, множественность их соответствовала индивидуалистической природе мечтателя, отсутствию крепких связей с каким-нибудь мощным социальным массивом, но объективной их основой было одно: поиски новых социальных связей, стремление найти в огромном историческом смерче

твердую точку опоры. И мы обязаны верить этим великолепным строчкам Сельвинского:

И едва успев прослышать марксизм,
Лишенные классового костяка,
Мы рванулись в дым, по степям, по сизым,
Стихийной верой своей истекать.
И если бы этой вере наука
Взамен утопических корневищ —
Мы знали бы свой политический угол,
И не жег бы совесть шелудивый свищ («Рекорды», стр. 6).

И еще:

Диаграммой истории владея,
От пролетариата не уйти нам теперь
По возрасту, по пульсу, наконец, по идеям,
По своей, наконец, социальной судьбе (стр. 7).

Началась переделка мечтателя, началось вырывание «утопических корневищ». Во что же превратился мечтатель? Куда и как он идет? Окончательно ли перестал он быть самим собой? Поэтическое значение Сельвинского в том и заключается, что он с огромным мастерством, захватывающей искренностью и большой полнотой отражает противоречивый и мучительный процесс «переделки мечтателя», — процесс движения значительнейшей и своеобразной прослойки молодой советской интеллигенции к социализму.

Мы определили социально-психологическую первооснову стиля Сельвинского как «мечтательство». Это необходимо иметь в виду и в дальнейшем, когда образ мечтателя получит более определенные очертания, и недостаточно персонифицированный лирический субъект «Раннего Сельвинского» станет героем эпических полотен, обзаведется собственным именем и кое-каким паспортом с указанием места жительства, профессии и даже социального положения...

* * *

Итак, мечтатель захвачен вихрем революционных событий. Он даже участвует в боях против белых, скачет на коне, стреляет, отступает вместе с другими, произносит зажигательные агитационные речи (в «Раннем Сельвинском»: «О, эти дни», «Речь к третьему взводу красноармейцев отряда имени Майбороды», «Бой под Сокологорным», «Бегство в Таврию», «Отступление на Крым», «Будни»). Роль его в событиях крайне своеобразна. Он — *участник* событий, но не всегда деятель. Он сталкивается с врагом революции на полях сражений, но он слабо осязает врага в его социальной плоти. Поэтому он участвует в битве классов только одной какой-то своей стороной. В остальном он продолжает быть самим собой; мечтательская стихия продолжает вторгаться в страду боевых дней, странным образом оправляя и даже поглощая реальность крови и железа.

О, эти дни, о, эти дни и тройка боевых коней! Портянка пыльче мой дневник, кой-как царапаю на ней. Не выбираю больше слов, и рифма прыгает стремглав. Поэму бы на тыщу глав...» («Ранний Сельвинский», стр. 129). Мечта уводит не вперед, не в завтрашний день этой борьбы, а в сторону, назад, в прошлое. Во время перестрелки мечтатель вдруг с нежностью вспоминает о примитивной идиллии отчего дома, о той самой идиллии, которая в свое время толкала его на «линию фантазма» «...Дома стекла стали синей, — думает папа о чае, а маменька — обо мне. Да, может быть, рыжий котенок таращит в глазищах вопрос; где же делся этот Суконный, который дул ему в нос? Вот и лампу зажгли стариканы, самоварчик ведет свою нить» (там же, стр. 133—134). А главное, там, дома остались «орудия производства» поэта: «Это тоскуют вещи: чернильница и перо» (стр. 134). Агитационную речь, обращенную к красногвардейцам, мечтатель строит на изысканнейших историко-литературных сопоставлениях и в не менее изысканных терминах. Он говорит о «гигиене восставших рабов», о рабском труде в Египте, о римском акведуке, о «манускриптах», о «христианнейшем дюке», наконец, о Шекспире (стр. 130—132). Окончательно грани между эстетической реминисценцией и реальностью стираются в «Бегстве в Таврию». Комиссары, матросы-красногвардейцы, гаубицы, наганы, Махно... и вдруг реальность испаряется без следа, степь оживает восьмисотлетней своей историей: трубят рога, скачут «орды половчан», «тяжелы раздавы палиц», «пустел у колен колчан», «на той ли реке на Каяле полегла дружина костьми», «за шеломянем Русь еси» (стр. 135—137).

«Слово о полку Игореви»?!.. Забытая стилизация (см. стр. 48—51) ожила и вытеснила реальную битву. «Линия фантазма» пока что взяла верх.

Все это означает, что переделка мечтателя идет сложными и затрудненными путями. В котел борьбы его бросила стихийная потребность в новых социальных связях. Но потребность эта вылилась не в ясно осознанную перспективу, не в переход на позиции социалистического пролетариата, а лишь в некий симбиоз с последним. Искомые связи были обретены, но и старая объективная основа мечтательства не растворилась без остатка. Возможно и даже вероятно, что иные друзья и однокашники мечтателя пережили в этом отношении более полную эволю-

цию, сделавшись настоящими коммунистами уже в первые годы революции. Для отдельных личных биографий эта разница могла быть делом случайности. Но en masse различие индивидуальных биографий переходит в своеобразие социально-исторических судеб различных интеллигентских групп.

Когда отгремели последние пушки гражданской войны и «Россия нэповская» начала готовиться к превращению в «Россию социалистическую», с мечтателем стали происходить вещи замечательные в своем роде. Обращаю внимание читателя на 7-ю корону сонетов, также вошедшую в «Раннего Сельвинского». Иначе она называлась еще, кажется, «Особотдарм 2» и помечена 1922 г., т. е. годом острого кризиса сознания значительной части революционной интеллигенции, кризиса, возникшего на почве «неприятия» нэпа. Сельвинский, не в пример многим социально родственным ему поэтам (Асеев), *приветствует* в 7-й короне нэп, характеризует военный коммунизм как «эпоху бездорожья» и осуждает «окостеневшего в военном коммунизме» чекиста Нахмана за чрезмерную склонность к разрушению («не вождь, но мститель, он отстал от жизни»). В этом безболезненном приятии нэпа не было, разумеется, ясного понимания стратегического плана пролетарской революции (см. хотя бы такие строки: «А революция на перекрестке в дымящих буксах прыгавшая с рельс, в речах Владимира Ильича из РОСТА *давала тормоза, тушила поступь*»). Разгадку этого странного феномена следует искать все в той же социальной подоснове, которая была достаточно бессодержательной, чтобы породить мечтательство «Раннего Сельвинского», и недостаточно угнетенной старым порядком, чтобы сообщить мечтательству заметный привкус социального протеста. Оттого и буря гражданской войны не осознана поэзией Сельвинского в социальном плане, как буря раскрепощения. Для других групп революционной мелкобуржуазной интеллигенции это было именно так. Если их сознание окрашивало это обстоятельство великолепным романтическим спектром — в противовес «рыжему времени» нэпа, то у Сельвинского, как мы видели, романтика и гражданская война были несовсем в ладу: реальные факты вызывали позеваоту, от которой спасала только литературно-художественная реминисценция. Зато в первых шагах «нэповской России», в первых, даже поверхностных симптомах экономического возрождения мечтатель увидел настоящую поэзию и настоящую романтику. Короче говоря, *первой* ясно осознанной перспективой его взаимоотношений с победившим классом была перспектива строительной работы, созидания материальных ценностей.

Вместе с тем это не было равносильно полному слиянию с рабочим классом. Когда почувствовавший кусок твердой почвы под ногами мечтатель обращается к пролетариату с просьбой: «Обдумайте нас, почините нам нервы, и наладьте в ход, как любой завод» («Рекорды», стр. 7), он тем самым подчеркивает одновременно и свою *близость* к рабочему классу *и* свою *особность*. Он готов стать объектом в руках пролетариата,

но объектом с *особой* функцией. Но в жизни классов чистых объектов не бывает. Социалистическое строительство предъявляет все больший и больший спрос на голову мечтателя, берет его в свой советский, хозяйственный торговый аппарат. Переделка продолжается. Одновременно в обстановке мелкобуржуазной страны воспроизводятся и условия существования особых интеллигентских мирков, в одном из которых родился мечтатель и которые были страшно подорваны, но не ликвидированы «эпохой бездорожья». В своем реставрированном виде они и похожи и не похожи на свои дореволюционные образцы. «Товарищ, стоящий на верфях» действительно «починил им нервы», обогатил их социальным опытом, расширил кругозор и, главное, снабдил определенной новой общественной функцией. С другой стороны, там не могут не воспроизводиться индивидуализм, замкнутость существования и все связанные с этим иллюзии и ограниченность кругозора.

Мало-по-малу мечтатель становится субъектом особых социальных устремлений. Удельный вес его общественно-производственной функции возрастает вместе с хозяйственным ростом страны, но тот особый мирок, в котором он живет, порождает еще и желание закрепить *особность*, *исключительность*, а вместе с тем и придать *универсальное значение* этой функции. Специфике технического труда придается универсально-поэтическое значение. Для этого периода творчества Сельвинского в высшей степени характерны поиски некоей единой исчерпывающей, математически-точной формулы общественного процесса. Даже дело международной революции представляется вопросом лишь точного, чуть ли не лабораторного расчета:

Мы знаем язык объективных условий.
Мы видим итог концентраций,
Мы взвесили, сколько литров крови
Нам придется истратить;
Мы скажем с точностью до единицы
День и место восстаний,
И сколько процентов присоединится,
И сколько процентов отсталет;
И где будет первый рабочий митинг
В оплывах багровой гущи,

Потому что Европа ходом событий
У нас на счету текущем.
Муштруйте же буршей прыгать на лошадь,
Из трубки, как бомбу, тиф врыть;
А мы хитро потираем ладоши —
Нам плевать — у нас цифры («Рекорды», стр. 4).

В этой аберрации надо различать собственно две стороны. Мечтатель учится у пролетариата ясной мысли и рассчитанному заранее действию. На марксизм достигнутые результаты еще и не похожи, это скорее романтика универсальной калькуляции с механически неизбежным самопроизвольным эффектом («наплевать» на пушки — «у нас цифры»). Тем не менее факт тот, что рыхлая ткань «неестественных» ассоциаций и психологических шарад заменяется крепкой основой точного мышления. С другой стороны, в пафосе калькуляции звучат повышенное самочувствие и оптимизм интеллигентской группы, уже привыкшей высоко расценивать свою роль в новом порядке вещей. С этим бодрым настроением неразрывно связаны неоформленные на первых порах мотивы недовольства: ценную, но все же только руководимую социальную прослойку существующие формы проявления ее общественной активности уже невполне удовлетворяют. И если социальный автор «Нашей биографии» просит: «Почините нам нервы и наладьте в ход как любой завод», то он делает это с определенной целью:

Чтоб и мы имели право любить свою республику,
Как в речах и статьях ее любят верхи,
И выйти из желтого кадра пухленьких,
Честных плательщиков в Мопр и Доброхим.

Более резко этот мотив звучит в размышлениях «великого обывателя с улицы Карла Маркса». Сначала энтузиазм производственника, хозяйственника, дельца, чувствующего в себе силу выварить «залежи дряни» в «золото, золото, золото», «в рубль», тем самым «подпереть крестьянина» и дать «бой Европе» («Русь, Русь!.. Твой пастуший рожок мы вытрубим в рог изобилья...»). И тут же полные горечи слова:

... А впрочем — «мы»? Поубавьте-ка спесь.
Кто поверит беспартийному хлюсту.
Ведь я ж обыватель, я желтый спец,
Наше дело молчать да сочувствовать (стр. 12).

Мечтатель научился обращаться с вещами. Но специфическое производственное положение превращает в его глазах «делание вещей» в самоцельный фетиш, в новую самодовлеющую мечту. Он недостаточно понимает еще необходимость борьбы за определенное *социальное качество* производственного процесса. Он вовсе не враждебен или просто равнодушен к социалистическим целям рабочего класса. Но в силу тех же противоречий своего бытия он воображает, что простое делание вещей само по себе уже дает требуемое социальное качество. Объективно это равно-

сильно некоторому разрыву между производственной функцией мечтателя и социалистическими целями революции. Класс-гегемон должен еще вправлять в социалистическое русло то, что энтузиастическим техникам, статистикам, экономистам представляется само по себе целью. Субъективно это воспринимается энтузиастами как несоответствие между их производственным значением и степенью общественной самостоятельности, между тем как все дело в том, что под их созидательным пафосом противоречивая и недостаточно широкая социальная база.

* * *

Переплавка мечтателя — трудный и сложный процесс. В дальнейшем только наметившееся в «Рекордах» противоречие углубится до степени острого конфликта. Пока же что мечтатель преображается в энтузиаста нового типа, какого не знала мечтательская провинция «Раннего Сельвинского». Это преображение есть в то же время и процесс дальнейшего социального самоопределения, — оно совершается за счет ликвидации или попыток ликвидации связей со смежными мелкобуржуазными группировками. Мечтатель нашел свою «линию» в революции не сразу. «Мы путались в тонких системах партий, мы шли за Лениным, Керенским, Махно» («Рекорды», стр. 6). На новом этапе вопрос: «за кем пойти?» не снимается еще целиком для преобразившегося в энтузиаста мечтателя. И по линии своей производственной функции во всевозможных торгах, коопах и трестах и в своем индивидуалистическом быту он соприкасается с многоголосой мелкобуржуазной и даже буржуазной стихией, с которой у него глубочайшие общие корни. Она нашептывает ему соблазнительные предложения, сулит быстрые успехи и легкую жизнь, свободную от сурового режима советских будней, напевает ему анархистско-гедонистические песенки, прикрывающие психологию чистейшего потребительства. Что победит: пафос ли самоотверженного «делания вещей» или потребительские соблазны? Для определенного периода поэтический ответ на это дан быт «Улялаевщиной». Образ мечтателя здесь впервые персонифицирован и, кроме того, расщеплен на две легко воссоединяющиеся половинки. На первый взгляд что может быть общего между «большевиком» Гаем и «теоретиком анархизма», скрытым эсером Штейном? Но это только на первый взгляд. Оба — истые мечтатели. Специфическая, изысканная «приподнятость» этих характеров особенно резко контрастирует с окружающей их обстановкой, с этой картиной взбунтовавшейся степи, первобытных и грубых страстей, обнаженной физиологии. «Двойной» мечтатель словно и не замечает, где он находится, продолжая чувствовать и говорить на языке интеллигентского кружка. Штейн способен адресоваться в таком стиле к бандитскому собранию. Вот небольшая выдержка из устного трактата Штейна о поэзии и искусстве (место действия — грязная пивная г. Буранска):

Возьмите Вийона: баллады своих оргий
Он строил транспортиром, не на глаз, а на градус.
Возьмите Маллармэ, с его манерой радуг,
Где «счастье» одновременно расцвечено и в «горе» («Улялаевщина», стр. 72).

В программной речи, обращенной к бандитскому сброду и буранскому кулачеству, Штейн приглашает аудиторию не больше, не меньше, как... вспомнить Гегеля («Вспомним хоть Гегеля: «Выводы ума не зависят от того, хочу я, нет ли»).

Словесно-образный строй Гая отличается не меньшей изысканностью. В промежутке между двумя очередными заседаниями он уносится воображением к своей возлюбленной, ласкает мысленно плечи и «перси» и доходит постепенно до лица:

А ноздри! Ведь в них затерян
Ребус философских атак:
Реальнее всех материй
Обаятельная пустота.
О, моя дорогая валькирия,
Опущенная на проспект!
Какая, какая лирика
Достойна тебя воспеть... и т. д. (стр. 16).

Гая сближают со Штейном и другие общие черты: оба — выходцы из привилегированно-интеллигентской среды, обоих толкнуло на участие в событиях стремление выскочить из собственной среды и зацепиться за *другую* силу. Но ни у того, ни у другого новые связи не реализовались. Штейн, делающий ставку на идиотизм деревенской жизни и на перманентный мужицкий бунт, внутренне чужд этой стихии («типичный петербуржец, чопорно-дерзкий с гипертрофированной головой»); он не умеет даже грубо подражать ее языку («эта точная поступь, этот точный словарь, любовь компановки, неприязнь к стихии...»); он, рафинированный западник, презирает ее («не люблю России — тупа»). Штейн — мечтатель, хотя и уверяет самого себя, что он «до последней кровинки боец». Это иронически поданная разновидность того самого агитатора, который всерьез цитировал красногвардейцам Шекспира. Тем эффектнее будет выглядеть потом полное поражение Штейна.

Мотивы образа Гая также развертываются в мечтательском плане. Странным образом энергия «всегубернского, лилипутного Ленина» внезапно и целиком переключается в погоню за Татой, красивой самочкой, женой миллионера, поочередно умыкаемой то Гаем, то Улялаевым. «Лилипутный Ленин» не отстает от «дорогой валькирии» ни на шаг, подвергается ради нее опасностям пребывания в бандитском стане и т. д. Если приглядеться ближе к образу этой столь оспариваемой большевиком и бандитским батькой женщины, станет очевидно, что это тот самый женский образ, который не давал покоя лирическому субъекту «Раннего

Сельвинского». Только в «Улялаевщине» «красное манто» наполнилось весьма конкретным содержанием, вернее из-под красного манто показалось весьма дородное, мясистое, пухлое содержимое. Образ уплотнился и одновременно раздвоился. Вокруг него осталась атмосфера роскоши и недоступности («голубая лисица», «золотое жерсэ»); с другой стороны, сквозь эту дымку явственно проступили черты пошлой, ограниченной, самодовольной буржуазной самки («знаменитый в ямочках круп», «русская белуга плывет метать золотую икру», «двести фунтов золотого мяса»). Опять мечта «Раннего Сельвинского» получает ироническое продолжение. Если там в образе «красного манто» мечтателю предносился, быть может, неясный идеал инобытия, то здесь, в «Улялаевщине», этот идеал, не вытесняясь начисто, снижается, огрубляется и опошляется. Но именно то обстоятельство, что он целиком приковал к себе устремления Гая, раскрывает истинную общественную природу «лилипутного Ленина».

Ему (Гаю. — *М. Г.*) стало дико и как-то не верилось,
Что он, он — *комнатный интеллигент,*
Веселый жуир декадентского севера, —
Стал героем мрачных легенд (стр. 125—126).

Мечтатели терпят поражение. Оба не нашли того, чего искали. Бунтующая мелкобуржуазная стихия повернулась к Штейну, например, неожиданной для него стороной. Стратегический маневр, именуемый нэпом, явился как бы бочкой масла, пролитого на поверхность бушующего моря. Стихийное движение стало рассасываться. Главари и рядовые участники банд быстро перешли на «мирное положение», обзавелись кое-какими домашними очагами, приобрели благообразные физиономии скромных, но честных советских граждан. Неугомонная анархистка Маруська, славившаяся своей лихостью и женской податливостью, стала даже «Марь Иванной», сельской учительницей:

И вот распутница, бандитка-анархистка,
Обучала детей «Политграмоте»
И над кроватью, в капитованной рамочке —
С голубым бантом киска (стр. 142)

«Гениальный галченок» Дылда, тот самый, что выступал на митинге («Улялаевщина», гл. 5) в «одних только усах» превратился в хозяйственного мужичка. Не менее того преуспели в этом отношении и другие его соратники. Поэзия ночных налетов и степной гульбы сменилась поэзией жирного благополучия и вкусной жратвы. Дылда за тарелкой борща — это целая поэма, достойная самой лучшей фламандской кисти.

Рисунчатая ложка с облупленным устьем,
Нырнув под глазастое золото жижи,
Колыхала бульбы и плавники капусты,
И борщ качался, рыжий и жирный.
Дылда пьянел. Он почти слышал

Крепкий градус мясного сока,
Который звучал до того высоко,
Что комар не сумел бы выше.
. . . . . .
Нет, надо жить и, как люди, жевать
Русские щи, а не татарские кйшки,
Завести деток — Машку да Мишку,
Летом крестьянить, зимой тужевать (стр. 139—140).

Эта перемена не случайна. Тяга к такому существованию — в природе бандитских образов «Улялаевщины». Анархистка Маруська ведет дневник и записывает в самый разгар бандитских подвигов такую «мечту»:

Краузе тоже болен. Хорошенький мальчик...
Читает Полежаева, становится в эффект.
Вот бы хорошо бы с ним скопить капитальчик
И где-нибудь открыть ночное кафе.
Лампочки бы красные, портьеры на блоке,
Столики в стекле, а под стеклом стихи,
Какого-нибудь модного, например, Блока.
. . . . . .
О, как я устала от стихий (стр. 94).

Сам Улялаев, бандитский батько, давший свое имя эпопее, по своему внутреннему облику ближе Маруське, чем это может показаться с первого взгляда. Типичный кулак, хорошо разжившийся при ликвидации помещичьего землевладения, он ненавидит и белых, и красных. Тем не менее он ввязывается в драку лишь после того, как Гай украл у него Тату, разрушив наклевывавшееся семейное счастье и испортив домашний уют. И любопытно еще вот что: черты мечтательства, характеризующие образы Гая и Штейна, своеобразно отчуждены также и в образах Улялаева и Маруськи. Мотивы страсти атамана к Тате даны в мечтательском плане. Эта страсть как будто выводит Улялаева за пределы его обычного существования, хотя, с другой стороны, густо окрашена грубо собственническими вожделениями. Образы Улялаева и Маруськи не внешни, не равнодушны образам Гая и Штейна, а связаны с последними некоторыми общими чертами. Конкретные устремления тех и других разошлись, но формы, методика жизнестроения еще совпадают.

Подчеркивание этой *прозаической*, *низменной*, *обывательско-шкурнической* изнанки анархо-бандитского движения красной нитью проходит через эпопею. В этом нет еще искажения социального смысла явления, но смысл этот преломлен в «Улялаевщине» преимущественно через *бытовую* призму. Неудивительно, что вокруг образов повольницы получилось наиболее густое скопление «натуралистических» элементов стилистической манеры Сельвинского. Это вызвано необходимостью разоблачения той единственной реальности, которая противостоит в бандитском движении Штейну с его Гегелем, Вийоном и Малларме. Точно

так же и пошлость гаевой «мечты» подчеркнута таким нарочито точным и одновременно грубым способом (*«двести фунтов* золотого *мяса»* «знаменитый в ямочках *круп»*). Это совершенно естественный путь мелкобуржуазного интеллигента, сумевшего в силу тех или иных причин подняться над обычным уровнем мелкобуржуазного существования. Разрыв, по крайней мере в области идеологии, идет по линии отталкивания от *быта*, от наиболее бросающихся в глаза, убогих, отвратительных форм мещанского, индивидуалистического бытия, хотя и не всегда затрагивает более глубокие социальные основы этого бытия.

Но поражение мечтателя не только в разоблачении истинной подоплеки его мечты. В «Улялаевщине» налицо не только отрицание, но и утверждение некоего позитивного начала. Когда «комнатный интеллигент» Гай, мрачный и подавленный, возвращается из последнего похода, его поражает

. . . . . просто
стул. Обывательский стул.
. . . . . .
Вот и все. И ничего нового —
Никаких идей с красивой брехней.
Просто стул. Рядовой. Сосновый,
Который уверенно четырехног (стр. 126—127).

Простой стул, оказывается, был сокровенной мечтой каждого, кто нес тяготы боевой жизни, кто «выл на седле, когда ему топот отдирал от кальсон присохший струп», кто писал «маме» письма, в которых просил: «Стул мой в чулане — умоляю займись им...» (стр. 126—127). Пышная нелепица мечты вытесняется зрелищем общеполезной вещи.

Еще более сильные переживания в том же роде выпали на долю Штейна. Укрываясь в столице и злорадно отмечая факты величайшего обнищания страны, он случайно сталкивается с поэтом *конструктивистом* Барабановым. Последний читает Штейну стихотворение, славящее самый обыкновенный «медный чайник» (стр. 132—133). И по этому стихотворению он узнает, что страна уже приступила к деланию полезных вещей, невзирая на Штейнов и Улялаевых. Для Штейна это — крах. «Штейн побледнел: «Что ж это? Капут?» Он пытается убедить себя в противном разного рода софизмами, но тщетно.

Штейн погиб. . . . . .
. . . . . .
Искусство — громоздко. Оно только отмечает.
Значит это в воздухе. Значит это властит.
«Поэт» уж не титул, а титул «мастер».
«Медный всадник» и «Медный чайник» (стр. 135).

Революция вступила в свою конструктивную фазу. «Делание вещей» взяло верх и над «красным манто» мечтателя и над разнузданной игрой

собственнических инстинктов. Сам мечтатель превратился в энтузиаста «делания вещей». Большинство критиков правильно расценило «Улялаевщину» как свидетельство продолжающегося движения определенной интеллигентской группы к социализму. Надо лишь прибавить, что движение это облеклось в своеобразную идеологическую форму фетишизации вещей. Сознанию социального субъекта «Улялаевщины» «сосновый стул» и «медный чайник» сами по себе представляются носителями нового социального качества, т. е. новых отношений между людьми, или, вернее, заслоняют смысл этих отношений. Эта идеологическая аберрация возникает, как уже было показано при разборе «Рекордов», из особенностей объективного бытия нашего энтузиаста, «делателя вещей». Короче говоря, до завершения процесса переделки мечтателя еще далеко. Если одни противоречия теряют свою остроту, если конструктивный пафос берет верх над демоном шкурнического индивидуализма, то другие противоречия, более глубокие и менее очевидные, остаются и даже развиваются, обостряясь сами и обостряя иногда прежние конфликты, заглохшие, но не затухшие окончательно.

* * *

«Записки поэта» являются собственно своеобразным дополнением, второй частью «Улялаевщины». Оттолкнувшись от грубых и низменных форм мелкобуржуазного индивидуализма, социальный субъект творчества Сельвинского переносит арену борьбы как бы в свой «внутренний» мир. «Записки поэта» распадаются на две, неравнозначные части. В первой, т. е. в собственно «Записках поэта», дается отчет о начале поэтической деятельности Евгения Нея, о его заблуждениях и о том перевороте, который совершился в нем на известном этапе развития. Во второй части («Шелковая луна») собраны стихи Евгения Нея — свидетели былых исканий и заблуждений. А для того, чтобы подчеркнуть всю глубину происшедшего переворота, автор умерщвляет своего поэтического alter ego: на могиле типичного пассивиста и мечтателя Евгения Нея должна пышным цветом расцвести ультра-современная и ультра-актуальная поэзия конструктивиста Ильи Сельвинского. Когда изучаешь странную музу Нея, временами прямо поражаешься причудливости и остроте противоречий, заключенных в недрах *одного и того же* социального бытия. Поражаешься также и необыкновенному дарованию поэта, с такой полнотой и выразительностью воплотившего все это пестрое и противоречивое многообразие. Не есть ли эта полнота истинное мерило значения и силы художника! Почти не верится, что многие пьесы Евгения Нея — современны «Рекордам» и «Улялаевщине». Между тем это так. И в этом нет ничего такого, что можно было бы объяснить *только* прихотью и субъективным настроением поэта. Мечтатель включается в процесс «делания вещей» не полностью. Превращаясь в энтузиаста «медного чайника», он продолжает оставаться — в известных пределах — и самим собою. Не

всему своему образу жизни, по складу мышления и чувств он остается мелкобуржуазным индивидуалистом. Служение новому порядку вещей не только не ликвидирует на первых порах этого противоречия, но еще более остро подчеркивает его. Одной своей стороной все более и более втягиваясь в новый строй производственных отношений, энтузиаст другой своей стороной живет еще в узком мирке чисто субъективных переживаний, беспредметной рефлексии, пассивного созерцания. «Калькуляционный» пафос «переходника» еще не проник в этот закоулок, где все неустойчиво, зыбко, спутанно. Пролетарский коллектив переработал «переходника» только частично. И это делает возможным соединение в одном социальном субъекте «великого обывателя с ул. Карла Маркса» и Евгения Нея. В «Шелковой луне» продолжается «линия фантазма», берущая свое начало в «Раннем Сельвинском». И все же какая огромная разница! В «Луне» утрачены уже яркость и острота, чувственность и непосредственность (пусть импрессионистические!) восприятия, свойственные более слабым формально стихам «Раннего Сельвинского».

В «Луне» больше рефлексии, сцепления ассоциаций становятся еще более неожиданными и капризными, но зато и предметное содержание их оскудело. Все так же страшно и неопределенно, расплывчато, туманно, как и портрет самого Евгения Нея:

Слухом облитое,
Взросшее тройной
Шумного уха —
Двуглавое обличье,
Где линии хроники
Думы и муки.
Серою тенью
Город видений
За силуэтом
Трещины далей
Белка эмали
И номер при этом («Портрет Евг. Нея»).

«Серые тени», «город видений», «силуэты», жизнь на эмали, — вот истинное содержание поэзии Нея. Все относительно, ничто не имеет объективной значимости, исчезли грани между истиной и заблуждением, действительностью и вымыслом:

... и моя напевная душа,
Цветистым пузырям шепнув «Воскресни»,
Пускает стих и смотрит, не дыша...
И вдруг не та, не та сияет песня,
Пускай не та, но дивно хороша,
Пускай не та, но *истины прелестней* («Записки поэта», стр. 54).

Реальность сублимируется в мечту, мечта овеществляется.

Но линия фантазма! Ей не тесно,
Она льет бронзу образной четы;
Не говори же, что мечты небесны.
Земные эти самые мечты (стр. 59).

Поэтическая фантазия становится всесильным демиургом действительности, она вытесняет действительность, оставаясь сама вечной загадкой.

И если в окна посыплятся злобные камни,
Если ждет любимая, если друг умирает,
Я не брошу пера, не порвано строфы — ерунда мне.
Что есть поэзия! Что! (стр. 69).

Наряду с этим характерно для «Шелковой луны» некое индивидуалистически-индиферентистское утверждение жизни как таковой, утверждение без дальнейших «но», утверждение, не интересующееся смыслом и целью утверждаемого. Смысл и цель — загадка, но

Дано ли нам предвечное свершить,
Иль пузырьками пущены мы в колбу —
Мы рождены. Вот факт. Давайте жить (стр. 55).

Что это, как не дублирование и развитие мотивов юношеского «Кредо»?

Можно извлечь из «Шелковой луны» немалое еще число аналогичных примеров. Но едва ли не наиболее типичной для всего творчества Нея является «Лирическая баллада», играющая важную роль философского комментария в «Командарме 2». Эта баллада о туловище, покинутом скелетом, говорит о том, что мечтательский, индивидуалистический «космос» Нея пришел уже в резкое столкновение с «грубой» действительностью классовой борьбы, что основы «космоса» этим столкновением уже подорваны. «Туловище», мякоть личных эмоций и страстей бессильны уже совершить что-нибудь. Страх и отвращение перед жестокой волей «скелета» борются еще с покорностью перед его трезвым и всепобеждающим разумом. Но это значит, что неизбежный кризис индивидуалистического мечтательства перекинулся в собственные сокровенные сферы последнего. Недаром же так потускнела «линия фантазма» в «Шелковой луне» по сравнению с «Ранним Сельвинским».

И снова перед поэтом встает: или — или? Или запереться в явно разлагающемся мирке Евгения Нея, или вырваться из него к эпохе, повернуться лицом к ее требованиям и запросам. Первой частью «Записок» поэт пытается решить проблему в пользу второго выхода. Насколько радикально осуществляется это решение? Беспочвенность, нежизненность, стерильность неевой музы и породившего ее бытия разоблачены. Евгений Ней умер. Но по какому типу складываются новые взаимоотношения поэта с эпохой. В том-то все и дело, что складываются они по ста-

рому индивидуалистическому образцу. Антитеза: «я» — «эпоха» остается. Но там, где Евгений Ней ставил минус, Сельвинский ставит плюс. Антитеза этим не ликвидируется. Социальный субъект Сельвинского повертывается к современности за тем, чтобы утвердить и укрепить в ней свою *особность*. Не слияние с эпохой в лице ее передового класса, а «блок» с эпохой, или, по мысли поэта, «использование» эпохи.

> Если я эпохе не нужен — *она мне нужна.*
> Нужна! Понимаете? Мне! Понимаете? Точка (стр. 43).

А это означает, что Евгений Ней не совсем еще умер. Он и умер и продолжает жить. Он умер для своего ольденбургского захолустья. Вернее, он ушел оттуда, ибо жизнь и «эпоха» погнали его в более широкий мир. Но кое-какой груз, и весьма значительный, он принес с собой и сюда. И это скажется очень скоро в «Пушторге» и еще острее в «Командарме». Ибо ликвидированы только наиболее кричащие формы изолированности индивидуалистического, мелкобуржуазного бытия от «эпохи», но не ликвидирована еще его глубочайшая социальная основа.

(Окончание в след. книге.)

ПРОЛЕТАРИЙ И ОДИНОЧЕСТВО.

Заметки о творчестве Жана Тусселя [1]).

Ив. Анисимов.

«Я работал в копях не в качестве любителя, как это делал Эптон Синклер, а в качестве рабочего, чтобы кормить жену и ребенка. Я изведал все муки Пьера Мюрайля и его братьев по каторжному труду. Я имею право говорить».

Такой репликой сопровождается одна из глав «Смерти маленькой Бланш» Жана Тусселя. Реплика эта характерна и она обоснована. Мы имеем дело «с подлинным» рабочим художником, ревниво оберегающим свою классовую самостоятельность. Недаром он с такой запальчивостью говорит о Синклере, радикальном интеллигенте из «сочувствующих».

Творчество Тусселя в основном посвящено изображению труда и быта рабочих. Бытие рабочего класса находит в искусстве Тусселя непосредственное глубокое раскрытие. Перед нами художник, не «со стороны» наблюдающий рабочий быт, а органически с этой средой связанный, ею воспитанный.

Бытие рабочего класса есть для Тусселя огромный мир, полный трагического напряжения и своеобразия. Этим и определяется сущность искусства Тусселя. Этот художник делает бытие рабочего класса единственной правдой, достойной изображения,— со смелой естественной простотой он вносит в искусство новое содержание.

Туссель дает изображения большой реалистической полноты, углубленно охватывающие действительность. Это делает его искусство особенно значительным. В развитии пролетарской литературы на западе Туссель представляет существенное звено.

* * *

Бытовая живопись Тусселя имеет, однако, специфический уклон. Прежде всего мы отмечаем стабильность, устойчивость, незыблемость изображаемого художником бытия. Здесь ничто не движется, все находится в состоянии покоя. В произведениях Тусселя быт подвергается своеобразной консервации, — художник явно поэтизирует его застой-

[1]) Туссель — псевдоним, означающий «одинокий».

ность. Стихия быта превращается для него в нечто, раз навсегда данное, не подлежащее устранению.

В бытовой традиции, которая нашла в Тусселе своего превосходного интерпретатора, есть очень много мещанского, это — традиция косная, слепая, опутывающая рабочий быт нездоровыми предрассудками. И все-таки в творчестве Тусселя бытовое «болото» интерпретируется с сочувственным проникновением. Возникает настоящая апология бытового консерватизма.

Искусство Тусселя не активно. Бытовая действительность раскрывается здесь полно, глубоко, непосредственно. Произведения Тусселя являются в своем роде интереснейшими документациями. Но совершенно очевидна мещанская сущность этих изображений рабочего быта.

Быт, возникающий с большой выразительностью в произведениях Тусселя, окутан густыми и ядовитыми испарениями мещанства. Поэтизируя его, принимая его безоговорочно, художник становится защитником мещанской сущности этого быта. Он — за него, раз он не поднимает протестующего голоса. Пассивность здесь равносильна сочувствию.

Это связано прежде всего с тем, что художник выражает отсталые, недостаточно классовосознательные слои пролетариата. Мелкобуржуазный уклон здесь закономерен. Оставаясь в пределах безоговорочного, пассивного, не критического приятия действительности, рабочий художник подменяет революционную сущность своего искусства сущностью мещанской.

Интересна подчеркнутая «традиционность» мировосприятия Тусселя — то и дело этот рабочий писатель демонстрирует свое откровенное сочувствие обыкновениям докапиталистической эпохи. Каменолом Тусселъ охвачен умилением при воспоминании о великих традициях своего древнего ремесла. Его идеология — типично ремесленническая, цеховая.

Стабильность, подчеркнутое спокойствие бытовых изображений Тусселя становятся явлением реакционным. Художник проповедует сохранение бытового уклада, который является уродливым, нелепым, слепым пережитком. В бытовой живописи Тусселя нет никакого движения. Художник избегает всего, что могло бы нарушить мертвый покой бытового «болота». Это — живопись, реакционная по своему характеру.

* * *

Туссель постоянно пользуется нагромождением деталей бытовой характеристики. Расстановка этих деталей такова, что возникает в каждом произведении совершенно устойчивая, давящая своей массивной неподвижностью вещная канва. Она всегда господствует над развитием, движением рассказа. Ее мертвая тяжесть превращает новеллу нашего автора в нечто неподвижное, охваченное оцепенением. Художник не очень разнообразит эту канву. Он приходит к ее стабилизации. Постоянно мы встречаемся со своеобразными «повторами» вещной канвы. Круго-

зор художника отличается большой замкнутостью. Его вещный мир, ограниченный пределами мещанского восприятия, чрезвычайно узок. Вещей мало, они повторяются.

Превращаясь в традиционный «повтор», вещи отяжеляют изображение, поглощая его динамику, делая его совершенно бездвижным, застывшим в мертвом оцепенении.

«Суп мурлыкал, как старая кошка. Тарелка белым пятном лежала на клеенке, по которой зайцы гонялись друг за дружкой, показывая зад. Стеклянная банка с водой отливала в солнечных лучах румяным огнем. Лучи нескромно шарили между цветочными горшками, скользили по деревянному бокалу и вдоль водопада хлебных ломтей».

Это — из рассказа «Немой», воспроизводящего «сытый» быт рабочей семьи. Любование традицией мещанского быта, нагромождение «вкусных», в данном случае розово окрашенных деталей является совершенно типичным для Тусселя. Это — характерный образец вещной канвы, превращающей бытовую живопись Тусселя в стабильную, инертную систему. Рядом с этим можно было бы поставить картины «голодного» быта, которых у художника много, — изменились бы приводимые детали, стала бы сверхмрачной их окраска, но характер бытовой живописи остался бы прежний.

Тяжеловесное недвижное спокойствие. Ужасающая замкнутость, непреодолимость, косность. Из тесных границ этого узкого мира, придавленного властью традиционных вещей, нет и не может быть выхода. Мир этот вечен. Он непререкаем. Такова сущность бытовых изображений Тусселя.

* * *

Вместе с нагромождением вещей, назойливо повторяющихся, Тусселъ дает постоянную установку лейт-мотивов, имеющих специфический, вполне реакционный характер. Таким, например, является «cloche»-мотив [1]) — один из самых распространенных у Тусселя. Он постоянно участвует в интерпретации пейзажа, превращаемого при помощи «cloche»-мотива в идиллическое, слащаво-спокойное изображение. «Cloche»-мотив всегда вводится при развертывании излюбленных Тусселем эпизодов смерти — здесь церковные колокола приносят с собой запах христианской мистики. Вообще «cloche»-мотив — характерная особенность бытовой живописи Тусселя, этот мотив является «повторным» и звучит с назойливой одинаковостью в разных местах и положениях. Так осуществляется стабилизация бытового повествования. То, что раньше достигалось нагромождениями вещей-деталей, здесь дано в использовании «вечных» лейт-мотивов.

Бытовая действительность со всем ее мещанским содержанием защищается как абсолютно непререкаемая, не подлежащая критике, «свя-

[1]) Cloche — колокол.

щенная» категория. Объективный смысл изображений Тусселя очевиден: в них отстаивается сохранение, покой косной бытовой традиции.

Здесь мы подходим к любопытному явлению. Туссель очень конкретно изображает бытовую действительность. В его творчестве осуществляется стремление к углубленной, реалистической интерпретации действительности, к наиболее полному и плотному ее охвату. Но рядом с настойчивым стремлением к конкретному, развертывается у Тусселя и противоположная тенденция — к расконкретизированию.

Рядом со стремлением дать сугубо конкретные изображения выявляется отчетливое намерение представить действительность в свете «вечных», абсолютных мотивов. Туссель имеет обыкновение показывать человека, его поведение, мир вещей, его окружающих так, что от замкнутости, ограниченности их мы обращаемся к каким-то высоким материям, довлеющим над буднями человеческого существования. Пред лицом этих «вечных» истин, все оказывается второстепенным. Здесь Туссель обращается непосредственно к христианской мистике.

На этой почве и возникает расконкретизирование. Очень непосредственно изображенный мир конкретного бытия оказывается окутанным испарениями религиозного правдоискательства. Расконкретизирование, восходящее к махровой христианской догме о «царстве божием», служит все тому же основному стремлению, характерному для бытовой живописи Тусселя, — стремлению охранять покой, сонную неподвижность патриархального бытового уклада.

* * *

Предельная замкнутость характеризует бытовые изображения Тусселя. Здесь ничто не течет, не движется. В этом сонном царстве («край дряхлых вещей и старинных легенд», — называет художник Сейль, место действия всех его бытовых драм) ничто не изменяется. Мир этот замкнут в узких и непререкаемых пределах. Здесь все предопределено. Здесь не может быть ничего неожиданного, случайного, впервые показавшегося. Здесь не бывает открытий, здесь все известно, и жизнь течет в мирной, освещенной вековым обыкновением колее.

Мотив смерти, постоянно возникающий в произведениях Тусселя, приобретает в этом контексте своеобразный смысл. Он тесно связан с ограниченностью, инертностью бытовой живописи Тусселя. Это не только один из «вечных» мотивов, приводящих к расконкретизированию. Через него реализуется стремление замкнуть изображаемый мир в совершенно непререкаемых границах. Это наиболее выразительное средство стабилизации бытового изображения.

Постоянно мы встречаемся у Тусселя с характерным построением: изображается завершенный круг человеческого существования. Не только начало дано, но и неизбежный конец. Круг всегда замыкается. Художник хочет убить всякую иллюзию движения тем, что показывает его тра-

гическую обреченность. Мотив смерти есть для Тусселя средство представить мир, конкретную действительность как совершенно инертную, лишенную всякого движения систему. Смерть над всем господствует. Смерть нейтрализует всякую активность. Смерть свидетельствует о том, что над буднями человеческого существования стоит что-то «высшее» и совершенно непреодолимое.

Христианизм Тусселя здесь снова находит свой выход. К мистике, к поповщине, к религиозному ханжеству рабочий писатель приходит через апологию консервативного, отравленного мещанской традицией быта.

* * *

Природа играет в бытовой живописи Тусселя характерную роль. Как правило мы встречаем пейзаж, в котором подчеркнута установка на неподвижность, пассивность, инертность. Мы назвали бы этот пейзаж «болотистым», — тенденция сделать природу средством стабилизации бытового изображения, устранить из него все элементы динамики здесь сказывается с отчетливой ясностью.

«Осень была такой степенной. Солнце казалось дремало по целым дням, прозрачное небо дышало спокойствием, перелетные птицы медленно проносились над равниной... Задумчиво лежали деревенские дороги. Ночь слушала отдаленную музыку. Старики калякали сидя у дверей...»

Вот один из примеров пассивного, инертного пейзажа, который типичен для нашего художника. Пейзаж играет исключительную роль в бытовых изображениях Тусселя. Можно сказать, что он является одним из основных выражений инертности, отличающей живопись Тусселя. Здесь расцветает угнетающая сонливость. Здесь дается настоящий апофеоз мещанского спокойствия.

Туссель имеет обыкновение рассматривать природу в свете «вечных» мотивов. Пейзаж его не только конкретен, но и служит расконкретизированию бытового изображения. Природа выступает как бесстрастный, холодный и величественный свидетель маленьких человеческих трагедий. Замкнутый круг серого человеческого существования, обреченного на неизбежный трагический конец, — и прекрасный, спокойный лик «вечной» природы. Вот обычное построение у Тусселя. Природа «умиротворяет» бытовую действительность. Она сглаживает следы волнений на поверхности бытового «болота». Как и смерть, природа у Тусселя работает для стабилизации бытового изображения. В этом смысле пейзаж Тусселя имеет налет христианской мистики.

* * *

Специфична повествовательная манера Тусселя. Его синтаксис отличается утомительной правильностью. Вечная закругленность, тщательный контроль над тем, чтобы в фразе не выплыло случайно свежее

слово, ужасающая плавность повествования, тяготение к дешевому великолепию мещанского романа,— все это делает повествовательную манеру Тусселя совершенно инертной, косной. Сверхпочтительная традиционность, боязнь всего оригинального. Страх перед грубостью, вульгарной простотой языка. Писатель хочет «говорить красиво», и это приводит его нередко к потрясающей мещанской слащавости, к обсахариванию правды быта. Страницы Тусселя всегда кажутся вылощенными. Это безупречная французская речь — но какая пустыня открывается в тщательно закругленных, однообразных, монотонных, чрезвычайно благопристойных фразах Тусселя! Здесь есть много мещанского самодовольства. И здесь нет ничего, что связывало бы художника с революционным искусством нового класса.

* * *

Люди бытовых драм Тусселя замкнуты в ужасающем одиночестве. Перед нами пролетарии, совершенно оторванные от масс. Одиночество их удел. Ни разу мы не встречаемся с попыткой перебросить мост между человеком и теми, кто его окружает. Он совершает свой тяжелый жизненный путь в полном одиночестве; семья — вот, в конце концов, тот круг, в котором замкнута любая из бытовых драм Тусселя.

Несомненно, что здесь проявляется та ремесленно-цеховая традиция, о которой мы уже говорили. Перед нами художник отсталой группы рабочего класса, над которой еще тяготеют пережитки мещанского индивидуализма. Вот что делает Тусселя художником одиноких.

Одинокий человек Тусселя стоит в характерном отношении к действительности. Он участвует в капиталистической системе производства, он является объектом беспощадной эксплоатации. В произведениях Тусселя даны правдивые, реалистические изображения страшного труда бельгийских каменоломов. Таким образом с неизбежностью возникает классовое противоречие между человеком Тусселя — рабочим — и капиталистической действительностью. Туссель дает этому противоречию разрешение, вполне соответствующее характеру всей его бытовой живописи. Он обращается к образам христианского терпения.

Никакого недовольства, никакого протеста. Все должно сносить. Туссель с большой готовностью, проникновенно показывает страшные картины нищеты, изнуряющего человеческого труда, зверской эксплоатации. Можно на первый взгляд удивляться неожиданному радикализму нашего художника. Но радикализм этот остается лишь пустой иллюзией. Художник растворяет изображения действительности в потоке совершенно ханжеской проповеди страдания.

Пафос страдальчества, приводящий Тусселя прямо в русло христианской пропаганды, всегда возникает там, где с достаточной резкостью обнажены классовые противоречия современного общества, где дело доходит до радикального разоблачения капиталистической эксплоатации.

Так обретен выход. Культ мученичества решает для Тусселя глубочайшую социальную проблему. Проповедь социального мира, охрана капиталистического строя — вот объективный смысл изображений Тусселя.

Вот почему устранена необходимость антитезы, естественно являющейся содержанием любого революционно-пролетарского произведения, антитезы: пролетариат — буржуазия. В произведениях рабочего писателя Тусселя буржуазии нет, так как для художника, проповедующего мученичество, нет надобности выдвигать это резкое классовое противопоставление. Мы уже говорили, что бытовая живопись Тусселя лишена движения, активности, что она совершенно стабильна. Мотив мученичества имеет существенное значение в этой системе. Он уравновешивает ее тем, что устраняет самое очевидное, самое кричащее противоречие — классовое противоречие между трудящимися и эксплоататорами. Проповедь социального мира, основанного на смирении и покорности угнетаемых, приобретает здесь совершенно законченное выражение. Рабочий писатель приходит к тому, что становится идеологом буржуазии.

* * *

Творчество Тусселя оказывается в своей сущности глубоко мещанским. Интересные выводы намечаются, если рассматривать произведения Тусселя в плане жанровом. В основе лежит новелла, развертывающая явления рабочего быта. Но это не все, это только первая, наиболее существенная категория. Если рассматривать творчество Тусселя в своеобразной вертикали, то различаются еще две своеобразных «надстройки» над основным пластом. Первую мы будем называть «светский жанр», вторую — историческая романтика. Обе надстройки чрезвычайно характерны в том смысле, что вскрывают существенные тенденции творчества писателя. Если раньше он давал в своих произведениях мещанскую концепцию рабочего быта, то здесь он приходит к каким-то «чистым» мещанским представлениям.

В «светском жанре» мы находим прежде всего характерный сдвиг в основной концепции. Новелла Тусселя раскрывает теперь такие образы как Пьер Фамлесс — «последний отпрыск благородного рода» в «Этапе», «тщетный искатель» художник Пьер Смаль в «Меланхолической авантюре», или мучимый внутренними сомнениями литератор Жорж Видаль в «Le Saint-Nicolas de Petite-Marthe». По сравнению с образами рабочих новелл, это совсем новые люди. Характер этих концепций показывает, насколько сильно стремление нашего художника эмансипироваться от своего прошлого.

Интерпретация «светского жанра» отличается слащавостью. Оторвавшись от близко ему знакомых очертаний рабочего быта, художник вступает в область своеобразной фантастики. Его изображения утрачи-

вают реалистическую полноту. Побеждает то, что ранее казалось для Тусселя наносным — убогая «изысканность» изображения, закругленность, сверхкомическая претенциозность. В сущности все это очень пошло. Художник опирается на самые дешевые обыкновения мещанского романа, создавая совершенно невероятную «светскую» галиматью.

Сплошная идеализация. Обязательная приподнятость тона. Не только люди, все эти «тщетные искатели», но и весь действительный мир, их окружающий, представляется теперь как нечто возвышенное. Если сравнить все это со стабильной бытовой живописью «рабочего периода», обнажается откровенная надуманность, притворность, искусственность «светских» новелл Тусселя. Какая-то чудовищная мещанская фантасмагория. Причудливое, полное вычурных завитушек мещанское барокко. Перед нами произведения откровенной и вульгарной мещанской тенденциозности.

* * *

Историческая романтика является непосредственным продолжением новелл «светского жанра». Эмансипация от классового прошлого — вот основной смысл этой «надстройки». Особенно часты здесь обращения к средневековью — «Притча о Франциscанце», «Святая Эрмелинда Брабантская» и т. д. Ряд новелл посвящен эпохе варварства («Легенда догов»), большой интерес обнаруживает Туссель к доисторической действительности («Роо», «Исход»). В большинстве своем историческая романтика Тусселя оказывается той же «светской» галиматьей, развернутой в пышных декорациях средневековья или времен Атиллы. Очень интенсивно развертывается здесь, как и в произведениях «светского жанра», любовная новелла. В бытовой живописи «рабочего периода» пресловутая традиция «любовного треугольника» (он — она — он) совершенно не встречается. Теперь художник эксплоатирует ее с исключительной энергией. Она становится основой новой сюжетологии.

Если произведения Тусселя, относящиеся к «рабочему периоду», были конкретными изображениями, то теперь они получают отвлеченный характер. Объективный смысл «светского жанра» и исторической романтики в творчестве Тусселя заключается в том, что рабочий писатель эмансипируется от своего классового прошлого, отказывается ото всего, что его связывает с пролетарской средой, окончательно утверждает свою мещанскую сущность.

В изображениях «рабочего периода» была своя противоречивость, сводившаяся к тому, что Туссель был рабочим писателем в мещанском обличии, или наоборот мещанским писателем в рабочем обличии, теперь открывается новая фаза развития: Туссель — уже «на высотах» мещанской цивилизации, он создает произведения, ничем не отличающиеся от мещанского сентиментального стандарта. От своего классового прошлого

Туссель отрешился, но полноты содержания он не нашел на мещанских «высотах». Отсюда схематизм, поверхностность, отвлеченность, иллюзорность изображений, которые даны Тусселем в вещах «светского жанра» и исторической романтики.

Во всем этом сказывается прежде всего подобострастное преклонение перед культурой буржуазного класса. Туссель подходит к ней с унизительным пиететом, с чисто мещанской трусливостью, не делая никакой попытки критически преодолеть ее. В этом отношении к культуре буржуазного класса Туссель окончательно разоблачает себя — он только «бывший» рабочий, в котором не осталось и следа классовой пролетарской закалки. Он благоговеет перед мещанской культурой вместо того, чтобы изменять ее.

* * *

Основное направление творчества Тусселя, очертания этой художественной системы уже наметились с достаточной определенностью. Если мы рассмотрим теперь творчество Тусселя со стороны стержневого образа, здесь раскрывающегося, то мы получим завершение всей системы. Именно здесь всего полнее осуществляется единство стиля художника.

Жан Мюрайль, Пьер Мюрайль, Жан Кларамбо, Мария (почти стандартное имя для жены и матери у Тусселя) — все эти люди бытовых драм Тусселя являются лишь отдельными выражениями, лишь расщеплениями единого образа. Мы уже говорили об одиночестве людей Тусселя. Все они переживают мучительную трагедию беспочвенности, все это люди «с трещиной». Может быть самым радикальным выражением этого образа является Фирмен Лардинуа — углекоп, охваченный смертельным ужасом перед шахтой, не соглашающийся туда возвратиться после катастрофы, свидетелем которой он был. Этот герой «Весны», рассказа болезненно яркого и мучительно напряженного, является образом искусства мещанского кризиса. Он возможен у Шервуда Андерсона, Дюамеля или Леонардо Франка. Этот «отрешенный» типичен для буржаузного декаданса.

Здесь дано основное содержание творчества Тусселя. Образ одинокого, надломленного, пессимистического искателя определяет направление стиля нашего художника. Все эти Жаны Мюрайли и все эти Марии связаны с рабочим классом лишь по линии цеховой, ремесленнической традиции. Это — трудящиеся, эксплоатируемые, но это мещане по своему содержанию. Косность является здесь настолько органическим свойством, власть традиции настолько сильна, что мещанское начало господствует, представляется непреодолимым.

Это сближает Тусселя с художниками мятущегося мещанства. Туссель раскрывает драму глубочайшего внутреннего кризиса, распада, «отрешенности». Это материя, с которой постоянно оперирует мещанское искусство.

В обстановке капиталистического производства ремесленническая, цеховая традиция осуждена на гибель. Бытовой уклад, который поэтизирует бытовая живопись Тусселя, есть падающий, обреченный уклад. Он — художник социальной группы, разлагаемой капиталистическим развитием. В этой обстановке образ «отрешенного», образ одинокого страдальца и тщетного искателя, в котором находит свое завершение художественная система Тусселя, совершенно закономерен.

В произведениях «рабочего периода» этот образ дан в наиболее полном, органическом выражении. Здесь раскрывается во всем объеме и характерное противоречие творчества Тусселя — противоречие между пролетарской и мещанской сущностью. Единство достигается здесь тем, что мещанская сущность побеждает. Так возникают Мюрайли, Кларамбо и Лардинуа — пролетарии по своему положению в капиталистическом обществе, мещане по своему сознанию. В связи с этим образом становится совершенно понятной система всех тех компонентов стиля, характеристику которых мы уже давали. Как видим, сближение Тусселя со стилем мещанства, переживающего кризис, намечается полное, — особенно ярко выражено оно в стержневом образе новелл рабочего периода (вспомним Лардинуа). Здесь остается еще много такого, что составляет специфическую особенность художника, связанного с рабочей средой,— но основное направление, генеральная линия развития совпадает с развитием мещанского искусства. Это значит, что мещанская сущность определяет систему стиля.

В новеллах «светского жанра» и в вещах жанра исторической романтики интерпретируется тот же стержневой образ, но уже в несколько иных выражениях. Несомненно, что Пьер Фамлесс или Жорж Видаль сделаны из того же теста, что и люди новелл «рабочего периода». Они приходятся ближайшими родственниками Мюрайля и Кларамбо. Но здесь уже снята противоречивость, восходившая к тому, что в новеллах «рабочего периода» выступали пролетарии по положению в капиталистическом производстве и мещане по сознанию.

Теперь мещанская стихия дается в ее «чистом» выражении. Мы вступаем в область патетических, идеализирующих характеристик, в область отвлеченных, внебытовых, расконкретизированных представлений. Схема образа становится более открытой. Тенденции распада, ощущения глухого тупика, тщетные бескрылые взлеты, глубочайшая разочарованность — вот атмосфера, в которую вводит нас художник. Образ «отрешенного» возникает здесь как завершение всей системы.

* * *

Образ «отрешенного» естественно связывается с тем, что творчество Тусселя приобретает психологический уклон. Изображение замы-

кается в кругу малых, ограниченных узкими пределами, индивидуальных переживаний. Мы вступаем здесь в область созерцательного психологизма. Все рассматривается сквозь призму индивидуального переживания — не социальная действительность становится объектом изображения, а психологическая материя.

Психологизм превращается для Тусселя в метод снятия социальных противоречий. Уже тем самым, что переносится внимание на индивидуальную, замкнутую психологическую драму, осуществляется нейтрализация произведения в социальном смысле. Оно суживается до пределов, позволяющих «не видеть» социальной действительности. Психологизм Тусселя — это одно из качеств социального вегетарианства.

Психологизм у Тусселя непосредственно связан с основным образом «отрешенного». Сущность содержания делала психологическую трактовку необходимой. В образе «отрешенного» нашли свое выражение глубочайший кризис мещанского индивидуализма, слепая покорность, пассивность, гнилое примиренчество. Ущемленные герои Тусселя никогда не восстают — они умеют только страдать, замыкаясь в индивидуалистической своей скорлупе. Они совершенно лишены энергии, воли, активности. Это — какой-то человеческий студень. Созерцательный психологизм Тусселя возникает закономерно, он связан со всей «болотистостью» его стиля.

* * *

Итак, рабочий писатель создает мещанское искусство. Последние остатки классового самосознания утрачены, мещанская стихия торжествует по всему фронту. В этом сказывается, прежде всего, то обстоятельство, что перед нами представитель отсталой группы рабочего класса, отягощенной ремесленническо-мещанскими традициями. Обволакивание рабочего писателя буржуазной идеологией облегчалось здесь самим ходом вещей. Но несомненно, что здесь надо говорить и об активном, необычайно энергичном воздействии всей системы капиталистической цивилизации на выходца из рабочей среды. Трагедия Тусселя двухсторонняя: здесь действует не только косная традиция социальной среды, очень облегчившая обволакивание, но и своеобразное хищничество капиталистической цивилизации, выражающееся в стремлении поглотить, подчинить своему влиянию, нивеллировать, растворить в своем потоке все чужеродное. С этим приходится столкнуться каждому рабочему писателю, утверждающему себя в обстановке буржуазного окружения. Пример Тусселя в этом смысле поучителен.

СОЦИАЛЬНЫЙ ОБЛИК МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА МУСОРГСКОГО.

(К 90-летию со дня рождения. 1839—1929.)

А. Острецов.

Несмотря на то, что почти целый век отделяет нас от рождения Мусоргского и недалек тот день, когда будем праздновать пятидесятилетие со дня его смерти, Мусоргский, может быть, является нам в своей музыке по историческому складу своей внутренней общественно-идейной природы более близким, чем иные, родившиеся совсем недавно и живущие сейчас. Как корни крепкого, мощного дуба, общественно-идейные корни его творчества глубоко уходят в социальную подпочву и соприкасаются и проникают в пласты нужного нам культурного чернозема. Музыкант-шестидесятник перекликается с современностью. Буйная, юная сила разливающаяся в оставленном им нам музыкальном наследстве хранит в себе здоровую идейную и эмоциональную зарядку, общественно воспитательное значение которой есть факт несомненный, хотя еще и не определенный в целом ряде отношений.

Познать — значит определить. Определить значит выявить определенное жизненно-практическое отношение к данному факту. Творчество Мусоргского, несмотря на огромный интерес к нему за последнее время, еще не раскрыто. Ни в отношении определения его историко-социального генезиса, ни в отношении определения его общественно-идейной и музыкальной специфичности не сделано почти ничего. Подобное положение вещей совсем недавно послужило основой для сверхскептического заявления одного автора о том, что мы «лишены возможности обрисовать, хотя бы с относительной полнотой творческий и человеческий облик» Мусоргского. Конечно, такой сверхскептицизм навряд ли имеет за собой действительные основания. Но не подлежит никакому сомнению, что научное изучение музыкального творчества Мусоргского еще не нашло сколько-нибудь ясных и оправданных форм, четкой в методологическом отношении установки и непосредственно нужного жизни результата. Мусоргский со времени Стасова характеризуется обычно как народник и представитель «Могучей кучки», причем следует отметить, что дей-

ствительно конкретного и отчетливого толкования отношения Мусоргского к народничеству в его исторической форме, а равно и анализа его действительной связи с сочленами «Могучей кучки» мы не имеем до сих пор. Так, например, в последней статье, посвященной Мусоргскому, мы встречаемся с достаточно широкой интерпретацией основных социальных силовых линий, выдвинувших и формировавших Мусоргского как творческую индивидуальность, своей практикой выражавшей идейную установку на жизнь определенной социальной группы. «Не один Мусоргский и не только молодежь его возраста испытывала в то время подъем и брожение. Это было время всеобщего возбуждения, великих чаяний и надежд, связанных с отменой крепостничества и последовавшим за ней рядом общественных реформ... Идеи революционного демократизма находили себе почву в среде «разночинской» интеллигенции, к которой примыкало также значительное количество среднего дворянства, проживавшего в столице и в некоторой степени уже деклассированного», — пишет Юрий Келдыш [1]) об эпохе написания «Бориса» и «Сорочинской». Сообщив нам совершенно бесспорный факт, что «демократические круги являлись также наиболее культурной и восприимчивой к передовым идеям Запада частью общества», и считая вполне естественным, что Мусоргский попал под влияние народнических идей, Келдыш констатирует закономерность народнической установки Мусоргского. Категоричность этого рассуждения не избавляет его от односторонности и произвольности. Как передовой интеллигент 60-х годов Мусоргский не мог не отозваться на социальную жизнь своего времени, не мог не сочувствовать народу и остаться глухим к народническим симпатиям и призывам. Все это, конечно, так. Но уясним ли мы себе творческий общественно-идейный облик Мусоргского, если мы остановимся там, где, в сущности, еще только начинается подлинный путь познания этого облика, а вместе с тем и путь к решению тех проблем общественно-художественного порядка, какие необходимо связываются с изучением музыкального творчества Мусоргского. Прежде всего здесь следует иметь в виду, что реальное содержание определенной художественной установки не покрывается словом столь общим и даже притершимся, как это имеет место со словом «народничество». Народниками нередко называют и тех, кто только «сочувствовал» народу, а также и тех, кто «шел в народ», «каялся» и активно боролся. Словом, мы имеем здесь довольно-таки значительную скалу всевозможнейших идейных установок и их оттенков, начиная от филантропически барского «народнического» пассеизма с его политически аморфным сочувствием обездоленным, несчастным и приниженным, что, впрочем, не шло далее обычных высказываний в письмах или в либеральной гостиной интеллигентного дворянина шестидесятника, и вплоть до действительно активного хождения в народ и решительного обсуждения народ-

[1]) Ю. Келдыш. «Мусоргский». «Пролетарский музыкант», 1929, № 2.

нической проблемы в печати, необходимо носившего политический характер агитации и пропаганды, ярким примером которой и являлись произведения Глеба Успенского, Некрасова и др. Конкретные формы народничества и их реальный общественный характер несомненно требуют внимательнейшего изучения, на почве которого только и можно будет определить классовое содержание той или другой отдельной исторической формы, в которую вливалось народническое движение. Здесь нельзя ограничиваться фразой. Слово должно быть подтверждено делом. Общее должно быть органически увязано с частным. В чем же выразилось народничество Мусоргского?

Безмолвствующий народ, начинающий плакать, когда прикажет пристав, и снова смолкающий, уступая место «царям всея Руси» и боярам, такой народ обрисован еще Пушкиным, которого пока что еще не причислили к «народникам». Между тем «Борис Годунов» Мусоргского есть по существу углубленно реалистическая музыкальная транскрипция пушкинского текста, выполненная с упором на типологическую обрисовку пушкинского персонажа. Изменения текста, сделанные Мусоргским, своей целью имеют усиление реалистической значимости отдельных моментов, приближение пушкинского языка к непосредственно-житейскому образу речи, а также драматизацию средствами музыки самих положений, отвечающих определенным историческим ситуациям. Но повысить драматическое напряжение сценических коллизий, усилить реалистический тонус действия, приближая его возможно более близко к жизненно-непосредственному и действенному началу жизнеповедения человека и стирая тем самый элемент сценической условности, еще довлеющей у Пушкина, наконец, подчеркнуть общеисторический характер драматической ситуации, привлекая в качестве одного из агентов развивающегося действия народную массу,— еще не значит стать народником. Элемент народничества, нашедший свое выражение в горячем сочувствии крестьянству, еще не делает человека народником. «Увижу ль я народ освобожденный и рабство, павшее по манию царя» — фраза, закономерная в устах либерала в такой же мере, как и многое из заявлений и высказываний Мусоргского по поводу «стонущего народа». Социальная идея, лежащая в основе «Бориса» и «Хованщины», не может быть сведена к показу реального гнета самодержавия и к приглашению преодолеть этот гнет. Социальный опыт настоящего не является доминирующей темой в искусстве Мусоргского, так же как и отсутствует в нем социально-заостренная ретроспекция прошлого, играющего в искусстве нередко роль удобочитаемого шифра, по которому догадываются о сегодняшнем дне. Даже с помощью очень больших натяжек при истолковании сюжетно-тематической структуры обеих опер и то навряд ли можно найти в них действительно народническую обличительную и революционно заостренную мысль. Героями «Хованщины» остаются фанатические изуверы, старообрядцы, свято и нерушимо хранящие заветы старины. Пафос кон-

фликта их с Петром показан в значительной степени внешне. Историческая тема не развита до значения реальной и трагической социальной эпопеи. Это и не входило в расчеты композитора, обращавшегося преимущественно к обрисовке типов и бытовой стороны изображаемой им ситуации (об этом же говорит и его переписка со Стасовым). Народ же, т. е. крестьянство, в «Хованщине» и вообще не играет роли, даже той, красноречие которой заключается в молчании и созерцании происходящего. В «Борисе» масса выступает то как нейтральный фон, то как недифференцированный и анонимный хор, связанный с основной развивающейся линией — драмой Годунова. Значение этой своеобразной субординации народа царю никогда еще не было оценено правильно. Самый факт ее или вовсе игнорировался или понимался извращенно в сторону переоценки роли масс; например в той же сцене у Василия блаженного, где народ несомненно дан как объект действия, а не субъект его, усматривали чуть ли не идею революции. В самом деле, обращение компактной, но недифференцированной толпы к царю с просьбой дать ей хлеба, конечно, обладает определенной агитативной силой. Но спрашивается, здесь ли лежит идейная и художественная доминанта музыкального стиля Мусоргского? Можем ли мы этот импульс к показу мрачной и тяжелой картины народной нужды считать основным и решающим для творчества Мусоргского? Какие для этого у нас основания?

Обращаясь к музыкальному стилю Мусоргского, взятому в целом как совокупность сплошь и рядом взаимопротиворечивых черт и элементов, прежде всего, следует отметить, что он не образует собой в истории русской музыки сколько-нибудь значительной традиции и не имеет за собой определенных последователей, адептов и сторонников. Мусоргский не глава школы и не родоначальник определенного направления. Вместе с тем музыкальный стиль его резко отличается от традиции русского музыкального славянофильского романтизма, главою которого был М. И. Глинка, а равным образом не имеет тесной связи и с тем видом музыкального дворянского лирического идеализма, носителем которого был современник Мусоргского Александр Сергеевич Даргомыжский, автор «Русалки» и «Каменного гостя». Обе эти линии музыкального развития — и путь развития русского музыкального славянофильского романтизма, истоком которого было творчество автора «Руслана», а вершинным пунктом творчество Бородина и Римского-Корсакова, и линия развития лирического идеализма, музыкальной вершиной которого без сомнения следует признать творчество П. И. Чайковского, давшего наиболее яркое воплощение всему психоидеологическому комплексу среднепоместного дворянства 70—80-х годов с его острыми срывами дегенерирующего класса в период исторического своего кризиса в конце 80-х годов, — оба эти пути имеют иную идейную направленность и иной социально-исторический корень, чем творчество Мусоргского. Если за спиной декоративно изобразительного, стационарного в своих величавых кра-

сотах и широком монументальном музыкальном жесте стиля «Князя Игоря», «Садко» и «Китежа» скрывается психика крупного агрария, земледельческой аристократии, занимавшей господствующее и первенствующее положение в культуре тогдашнего русского общества, то социально-идеологическая природа «Бориса» и «Хованщины» несомненно имеет иной исторический корень, другую социальную основу. У Мусоргского нет и не могло быть стимулов к широкому, растекающемуся в импозантных былинных и сказочных образах эпизму музыкального стиля, с его картинами минувших героических битв, легендами, сказаниями о волшебных и чудных странах, затерявшихся где-то на теплых морях, островах и странных и неисследимых путях к чародеям и кудесникам. Пассеизм барской идеологии, освятивший в музыкальном искусстве рождение и расцвет мира сказочных витязей, богатырских подвигов, мрачных сумрачных ликов, заповедных славянских лесов, долин и затонувших в озерах городов, был чужд реалистическому мироощущению Мусоргского. Друг и верный товарищ «Могучей кучки» и ее отдельных сочленов в быту, Мусоргский никогда не мог стать другом «кучкистов» в своем искусстве. Писать теплые товарищеские письма Балакиреву, жить на одной квартире с Римским-Корсаковым и коротать долгие вечера с Бородиным и все-таки никогда не быть «кучкистом»? Возможно ли это? Да, ибо Мусоргский, выйдя из среды дворянского класса, был представителем другой социальной прослойки. Другая его социальная природа необходимо положила грань между его искусством, т. е. комплексом определенных мыслей и представлений о жизни и действительности, выраженных в художественной форме музыкальных и сценических образов, и искусством крупнопоместной аристократии, утверждавшем идеологию благоденствующих земельных магнатов. Великолепные музыкальные полотна симфонического и оперного творчества подлинных «кучкистов», обращенные к слуху и чувству родовитых бар, видевших в многоцветной и радостной оперной сказке и эпической былинности музыкального стиля идеальное подтверждение собственного благополучия, не искусили Мусоргского, искавшего в своем искусстве нечто иное, нежели звуковой апофеоз сытого благополучия аристократических крупнопоместных рантье. Не став «кучкистом», Мусоргский отрезал себе путь к блистательным успехам на сцене императорских театров. И не потому, что он не хотел сиять и ослеплять или потому, что он был скромен и у него не было тщеславия. Его гордость была другого порядка. Его симпатии лежали за порогами петербургских аристократических салонов.

С другой стороны, художественное мироощущение Мусоргского навсегда осталось чуждым идеалистической традиции либеральных бар западников, фрондировавших в отношении правящей бюрократической знати, но не выдвигавших никаких позитивных задач, никаких практических строительных идеалов. Паразитический образ барина-рантье, среднепоместного дворянина служил реальной базой как его

оппозиционно либерального европеизма в политике, так и жантильного мужикофильства à la Jean Tourgeneff в быту и изысканно-утонченного идеализированного жанра в искусстве. Большая культурная традиция, ведущая в музыке свое начало от идеалистической и по существу уже индивидуализирующейся лирики Даргомыжского к дальнейшему своему этапу — индивидуалистической романтике Чайковского, осталась по ту сторону творческих исканий Мусоргского, никогда не бывшего выразителем барского западнического либерализма и не стремившегося к опоэтизации уходящего архаического прошлого. Если Даргомыжский под покровом стилизаторства народного мелоса и искусственной, изнеженной и аффектированной драматики воскрешал образ изживаемого жизнью барского мира (что между прочим сказалось и в миниатюрности самой музыкальной формы и в французских влияниях, так причудливо сочетаемых с великорусскими поцевками), то Мусоргский, стремясь отойти от архаических барских устоев музыкальной культуры 60—70-х годов, стремясь найти новые берега для своей музы и не только музы, но и для всего своего жизнепонимания, для всего своего идейного уклада, настойчиво и решительно пытался осуществить на деле иной тезис. «Искусство — не цель, а средство для беседы с людьми». «Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца — мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите». Осознав глубоко жизненное, социальное значение искусства и став сторонником действенного и воспитательного творчества, обращенного к обществу и полезного для него, Мусоргский необходимо должен был встать в непримиримую позицию по отношению к пассеистическому барскому музыкальному стилизаторству, в сколь бы утонченных и изысканных формах оно ни выражалось, а равным образом должен был отвернуться от совершенно бесплодной, по его мнению, перспективы — индивидуалистического драматизированного музицирования в стиле «Русалки», этого перла либерального мужикофильства на шелковой подкладке, с его неизменно небрежной манерой французить и картавить, даже тогда, когда говоришь с этим милым простым сермяжным народом и выводишь его на сцене в виде приветной Наташи, офранцуженной дочки мельника, совсем романтической героини, несчастной жертвы княжеского адюльтера. Весь этот прихотливый мирок лирико-романтических сентиментов, подогретых аффектированной драматикой музыкального жеста, парализовавшего наиболее сильные и прогрессивные устремления к реализму у того же Даргомыжского, постоянно сводя их к искусственным построениям, вычурным в своей театральной сущности, фальшивым и неискренним в музыкальном речитативе — а на него была главная ставка, — всегда сталкивался с необходимостью складывать оружие и отходить в сторону, когда жизнь от него требовала чего-то большего, чем его, ему присущей идейной половинчатости, псевдо-реалистической условности и стилизованно-индивидуалистического аристократизма. «Каменный гость» с его претензиями на

«правду» и на реалистичность наблюдения — всего лишь либеральная полумера, робкая, несмелая и бесплодная за порогами дворянской либеральной гостиной, где ее склонны рассматривать как новую заповедь нового музыкального завета, а ее автора — богатого барчука Александра Сергеевича Даргомыжского — как пророка нового могучего искусства. И, повторяем, вся эта западническая музыкальная традиция, европеизировавшая национальные элементы русской музыкальной культуры — вспомним симфонии и оперы П. И. Чайковского с их чисто немецкой шлифовкой великорусских и малорусских попевок и мелодий — была лишь живописным отростком европеизированного быта и культуры среднепоместного оппозиционно либерального дворянства, образующего в то время социально идейное ядро городской барской культуры. Исторические судьбы музыкального «лирического идеализма» поэтому никогда не могли стать стезей для творчества Мусоргского. Его общественный радикализм необходимо привел его к идейному разрыву с музыкальной практикой бар-западников, так же как и наложил для него «вето» на какое бы то ни было музыкальное искательство в духе «кучкистов», консервативное содержание практики которых не могло остаться скрытым для Мусоргского.

Общественно-идейный радикализм Мусоргского, определивший действенно-реалистический характер его художественного миросозерцания и нашедший свое яркое и незабываемое выражение в самом творчестве композитора, своей исторической основой имеет радикализм культурной и социальной практики наиболее прогрессивной и энергичной группы дворянского класса, левого его крыла, «дворян манчестерцев»—исторических носителей реалистической идеологии музыкальных драм Мусоргского.

Дворянское манчестерство явилось продуктом распада крепостнического строя и заторможенного развития новых буржуазных отношений. Крах крепостнической системы толкнул наиболее передовую группу дворянского класса в сторону аграрного капитализма. Предпринимательская агрессивность дворян манчестерцев стимулировала крестьянскую реформу. Путь к капиталистическому развитию был открыт: капитал дала выкупная операция, а 19 февраля дало свободные рабочие руки. И если бы не аграрно-дворянские корни, то дворянское манчестерство — этот пережиток крепостнической эпохи — смогло бы до конца выдержать напор новых буржуазных отношений. Но этого не случилось. Именно потому, что дворянское манчестерство по своей социальной исторической сущности было лишь рудиментом крепостнического прошлого самодержавной России; открытая 19 февралем торная дорога капиталистического развития завела его в трагический тупик рабочего вопроса и связала по рукам и ногам развитием новых форм хозяйствования, новыми отношениями господства и подчинения.

Политическая ситуация 60-х годов, характерная своими острыми конфликтами и столкновениями между различными дворянскими фрак-

циями, рисует нам дворян манчестерцев как последовательных и энергичных радикалов, настойчиво добивавшихся отмены абсолютизма и установления общесословного земского конституционализма под политической гегемонией среднепоместного дворянства. Политическая практика дворянского манчестерства шла под знаком радикального конституционализма. Но именно это обстоятельство указывает нам, почему дворяне манчестерцы обращались не к реакционным кругам дворянского класса, а к купцу и мещанину, ища у них политической поддержки для своих классовых притязаний, столь недвусмысленно подтвержденных высокопоказательным для правящих верхов бунтом тверского дворянства со всеми его драматическими перипетиями — выходом в отставку предводителя дворянства, обструкцией представителям правительства и ссылкой лидера оппозиции Унковского.

Нам должна быть понятна та широта социально-идеологического охвата, какая составляет отличительную черту манчестерского миросозерцания. Его носители не шли и не хотели итти одни. Наоборот, они хотели вести за собой другие общественные группы и способны были на значительный объективизм и синтетическую широту своего социального миросозерцания. Ориентацией на разночинца обусловлена та народность и всесословный демократизм, о которых любили говорить лидеры дворянского манчестерства — блестящий экономист Кошелев и не менее блистательный предводитель оппозиционного тверского дворянства Унковский — и которые нашли свое художественное выражение в панрадикальной концепции «Бориса» и «Хованщины», двух гениальных партитур XIX века, овеянных атмосферой всесословного демократизма. Конечно, в этом элементе народности было бы глубоко ошибочно видеть нечто большее, нежели широкий демократический жест. В адресе тверского дворянства 1862 г. открыто говорится о суверенитете «воли народа» в решении судеб страны. А тайное губернское совещание мировых посредников Тверской губернии прямо постановило «подчиняться отныне не правительству, а обществу». Само собой разумеется, что «общество» и «народ» в понимании дворянского манчестерства отнюдь не означали трудящегося крестьянства. Но тем не менее созвучность оппозиционного политического credo не только идеологии дворян манчестерцев, но и идеологии разночинцев мещанской и купеческой формации обусловила аналогичный же ассонанс и в других формах идеологической практики. Дворянский радикализм художественного миросозерцания Мусоргского необходимо привел автора «Бориса» к отказу от индивидуалистического психологизма и к росту того интереса к общественно-значимым событиям, которые необходимо заставляли уделять определенное место народной массе, трактованной трезво-реалистически, но еще как безличное недиференцированное целое, исполненное пассивной стихийности и чисто декоративного натурализма. Этот манчестерский эстетический кодекс и лежит в основе монументальных реалистических

исканий Мусоргского — основоположника русского музыкального реализма.

Своеобразным историческим парадоксом в становлении музыкального стиля Мусоргского является та внутренняя особенность его развития, какая задерживала, тормозила рост новых, буржуазных по своей сущности элементов его художественной идеологии, маскируя их в духе стародворянских традиций и придавая им формы несравненно более консервативные, чем это вытекало из непосредственных требований к искусству, выражавшихся неоднократно самим Мусоргским. Подобно двуликому Янусу Мусоргский обращен одновременно и к прошлому дворянской крепостнической культуры и к новому, уже стучащемуся в дверь буржуазному будущему. Острый наблюдатель, тонкий игрок реалистическими деталями, доходящий иногда до совершенных и прозрачных форм музыкального натурализма, он в то же время всегда остается ревнивым борцом за пафос героико-трагической художественной ситуации, несколько неожиданно прибегая к той самой сценической условности, какая давно была осуждена им в принципе и теперь вдруг получила одобрение самой практики. Условность и отвлеченность фигуры Димитрия Самозванца, а равно героико-трагический аспект образов Бориса и Досифея («Хованщина») сочетаются с жанрово непосредственными характеристиками бродяг-монахов Варлаама и Мисаила, с их профессиональными интонациями (этот же интонационный элемент лежит в основе музыкальной характеристики поповича в «Сорочинской» и отчасти в «Семинаристе»). Образцовый приказной язык дьяка Щелкалова, столь показательный для реалистической установки интонационных приемов Мусоргского, сочетается с риторическим и абстрактным стилем языка Рангони, эффектным именно потому, что на первый план выдвинуты чисто театральные сценические ресурсы, обаяние которых заключается в их искусственности. Точно так же потонувший в прошлом мир раскольнической жизни и быта тогдашней полуазиатской варварской России, воскрешенный и вызванный к жизни в «Хованщине» Мусоргским, давал неоднократно повод говорить о мистических тенденциях его музыкального стиля. И все только потому, что Мусоргский, при всем своем стремлении к реализму и действенному освоению самой действительности в своем искусстве, оказывался рабом идеалистических стародворянских традиций и инертной и идейно аморфной среды, сыном которой он не переставал себя чувствовать. Его стародворянские корни цепко держали его и направляли его идейные симпатии. Стремясь освоить настоящее, он все-таки уходил в прошлое. Известная фраза Мусоргского «прошедшее в настоящем — вот моя задача» по существу выдает его с головой как только дворянского радикала, но не революционера. Идя к прошлому, чтоб познать настоящее, он на практике свое настоящее познавал только сквозь призму прошлого. Настоящее в прошедшем — такова обратная сторона медали! Пассеистический историзм дворянского миросозерцания

достаточно заметен в «Хованщине». Сам пафос борьбы фанатиков изуверов с Петром, неуместный ни в художественной концепции ни в художественной программе буржуа, совершенно закономерен в идеалистически ретроспективном миросозерцании дворянина-манчестерца, строющего свое настоящее лишь с оглядкой назад, с постоянным самонапоминанием об идеальном значении величественной и прекрасной своей истории, своего прошлого и тем более прошлого, что ни для самой дворянско-манчестерской оппозиции ни для ее искусства не было и не могло быть будущего.

Острота социального кризиса 60-х годов придала художественному миросозерцанию дворянской манчестерской фракции возбужденно драматический отпечаток. Без этого своего исторического условия возникновение музыкальной историко-реалистической драмы было бы немыслимым. Но если реализм Мусоргского вылился не в форме аналитического освоения окружавшей композитора действительности, а в форме идеального воссоздания образов прошлого, то точно так же и драматизм Мусоргского не пошел по возможному пути буржуазного индивидуалистического психологизма с его выдвинутой на первый план внутренней драмой личности. Специфичность драматизма Мусоргского заключается именно в том, что центром драмы являлась установка на *событие*, а не на отдельные личности, сколь важную роль они ни играли бы в этом последнем. Шестидесятые-семидесятые годы для художника идеолога дворянского манчестерства выдвинули на первое место *материалистический тезис реалистического познания прошлого*. Агрессивность воинствующего агрария-предпринимателя наполнила этот тезис драматическим содержанием. Специфическим выражением этих общественно идейных исканий — и прежде всего познания жизни в ее напряженности, в ее сознательно волевой направленности — явился *героико-трагический историзм музыкального стиля*. Его общественно-идейный спецификум — выдвинутость на первое место *драматизма ситуации, а не переживания*.

Вот почему никогда психологизм не стал и не мог стать идейной доминантой художественной программы и практики Мусоргского. Для этого не было необходимых социальных предпосылок. Психологическая выразительность покоится у Мусоргского на совершенно ином принципе. Психологическая экспрессивность у Мусоргского не ведет к разрыву показа личности от передачи окружающей ее среды. «Человеческая натура» не вырывается из ее бытового и социального окружения, а наоборот органически проникается последним, вырастая и живя на фоне его. *Художественный образ, показанный как социальный характер*, — таков необходимый вывод отсюда. «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих мало известных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника» — таков практический постулат творчества Мусоргского, заставивший его твердо дер-

жаться конкретного изобразительства определенных жизненных типов. И как живы и жизненны музыкальные полотна Мусоргского! Сколько незабываемых образов! «Борис», «Хованщина», «Женитьба», «Сорочинская»: здесь есть и дворяне, приказные дьяки и думные, язык которых так ярко обрисован в партии Щелкалова, и польские магнаты, иезуиты, бродяги, монахи и попович, яркий облик которого дан в «Сорочинской ярмарке». Но всегда — и это имеет здесь решающее значение — переживание личности и обрисовка того или иного характера у Мусоргского подчинены логике данной ситуации. Личность не фетишизируется даже тогда, когда роль ее несомненна. Зависимость поведения самих вождей от развертывающихся вокруг них событий особенно отчетливо выступает в «Хованщине». «Гореть страшное дело, не время, не время, голубка», — отвечает Досифей, вождь раскольников, Марфе, воспылавшей жаждой принять «огненное крещение». И только окруженный войсками Петра, теснимый со всех сторон в своем скиту, сознавая полную безвыходность своего положения, он призывает раскольников «потерпеть за веру православную», внять гласу откровения и сгореть — сгореть, чтоб не сдаться. Объективная логика событий оказывается сильнее самого сильного фанатизма. Таким образом отрицается имманентная данному характеру закономерность его развития. Наоборот, связь характера со средой утверждается как определяющий момент. Такая точка зрения на почве русского музыкального искусства высказывалась впервые. По своей философско-теоретической природе она представляет собой особое проявление материалистического прагматизма, с помощью которого манчестерское крыло противопоставляло себя барскому паразитическому обществу, культивировавшему совсем иные идеалы. Условный и отвлеченный психологизм Глинки не мог уже удовлетворять чуждых барской паразитарной усадебной эстетике манчестерцев, обращавшихся к жизни и вырабатывавших средствами своего искусства нужный им социальный критицизм и действенно-практическое отношение к действительности. Национальные, эпические и профессиональные атрибуты музыкальной характеристики того или другого музыкального образа играют в руках Мусоргского роль вспомогательных орудий для конкретизации определенных идейных обобщений [1]). Одним из средств музыкальной характеристики является также сам тип мелодического движения. Витиеватая мелодическая линия партии хитрого царедворца Шуйского, угловатые квартовые движки партии грубого беглого монаха Варлаама или плавный «лейтмотив» тщеславного Самозванца, эластичный в своем взлете на сексту вверх и в гибком мелодическом повороте возвращающий мелодию с доминанты на тонику — таковы ресурсы чисто формального порядка, с помощью которых композитор обрисовы-

[1]) Польские мотивы Марины, «великорусский» лейтмотив Самозванца или мелодия северной песни, положенная в основу партии Марфы, поэтому тесно связываются с их социально-типологической характеристикой.

вает тот или другой тип. Польско-магнатская спесь Марины и иезуитское коварство Рангони одинаково отражены в мелодико-ритмической их обрисовке, как и сосредоточенно замкнутый и прямой характер Досифея. То обстоятельство, что все это дано релятивно, не превращаясь в систему раз навсегда определившихся лейтмотивов, демонстрирует нам, что индивидуум показывается Мусоргским не как определившаяся и застывшая норма поведения или как сгусток определенных эмоций, но как диалектически развивающаяся величина, приобретающая в зависимости от содержания ее жизнедеятельности свое определенное выражение. Социально-психологический облик основного персонажа музыкальной драмы дается путем столкновения основных сценических линий, ведущих к контрастам и к динамике. Таковы Пимен в «Борисе», данный и как «инок» и как мирской человек, способный на дипломатию и расчет (в сцене с Борисом), князь Василий Шуйский, хитрый и осторожный перед царем, и властный и отважный перед боярами, и сам Борис, выступающий как царь, как любящий отец и как страдающий больной человек. *Социальный тип, показанный как развивающаяся величина,* — такова форма, в которую вылилась действенная установка предпринимательской дворянско-манчестерской эстетики.

Преодолел ли Мусоргский статику усадебно-барского художественного миросозерцания, нашедшего свое ярчайшее выражение в стационарных построениях Глинки, Хомякова, Кукольника и др.? Несомненно да, ибо рост новых буржуазных по своей социальной сущности элементов его миросозерцания необходимо вел его прочь от пассеистической славянофильской художественной традиции. Капиталистическая агрессивность дворянина-предпринимателя явилась совершенно достаточным стимулом энергичного порыва Мусоргского к тем «новым берегам», сущность которых он сам себе ясно не представлял, да и не только он, но большинство из его современных нам друзей и поклонников. Между тем внутреннее органическое противоречие между буржуазным содержанием всей культурной и социальной практики манчестерских радикалов и либерально дворянской формой, в которую вливались все самые энергичные и решительные их начинания, вдруг оказывавшиеся парализованными вековыми традициями русского помещичьего класса, неотъемлемой частью которого продолжала оставаться дворянская оппозиция, — именно это противоречие всей культурной практики дворян манчестерцев наложило свою печать на художественно идейный облик музыкального стиля Мусоргского. Отталкиваясь от правого крыла помещичьей музыкальной культуры, Мусоргский не смог, однако, преодолеть ее в целом. Реформатор культуры своего класса, он не превратился в ее революционера. Вместе с тем ему не суждено было создать динамически целостную и последовательную музыкальную форму так же, как не пришлось ему осуществить на деле ту реалистическую программу, какая озаряет лучшие страницы его партитур, не становясь, однако, творчески

им достигнутой и завершенной. Динамика музыкальной драмы не получила своего полного и органического развития у Мусоргского. Структура его опер в значительной мере стационарна. Даже там, где сдвинуты сюжетно-тематические планы, их столкновение не ведет к подлинной борьбе. Так в «Борисе» ни народ, ни бояре, ни царь, ни самозванец не показаны в их социально функциональной значимости. Все совершается само собой, как в древней греческой трагедии, с той разницей, что вместо эсхиловских масок мы имеем живые лица, определенные социальные типы. Таким образом элементы динамики в музыкальном стиле Мусоргского получили лишь компромиссную форму — форму развивающихся во времени музыкальных образов. И вне этого своего условия героико-трагические образы музыкальных драм Мусоргского не мыслимы.

Но тот же компромисс и тот же парадокс лежит в основе реалистических и народнических тенденций его стиля. В своем становлении последний колеблется между чисто натуралистическими приемами и идеалистической установкой. Размах этих колебаний поистине знаменателен. Вспомним физиологизм мелодических интонаций, например, в сцене агонии Годунова, где все интонации царя Бориса продиктованы чисто физиологическими причинами — затрудненностью дыхания, ослабленностью мышц и т. д.; перенесение действия во вне, например, в сцене коронованья, где паузы в оркестре создают совершенную жизненно-реальную базу для колокольного звона, что ведет не только к акустическому, но и смысловому эффекту: внимание целиком переносится на асценический элемент, так как колокольный звон по естественному признаку своей жизненной принадлежности вызывает строго реальный комплекс ассоциаций. Также нарушается сценическая условность и монастырским пением в «сцене в келье», образующим своеобразный прорыв в реальный мир. Все это органически сочетается с идеальной мерой пушкинских образов, с величественным и абстрактным Пименом и не без шекспировского влияния задуманным образом царя-детоубийцы. И результат? Осязательная мускульно-моторная музыкальная обрисовка Пимена в «сцене в келье» растворяется в приподнятом стиле его последнего выступления в Грановитой палате. Натуралистические штрихи партии Бориса обращены в своеобразный подмалевок для героико-трагического образа и, в конце концов, тонут в общем сплаве психологическо-натуралистических и условно-сценических элементов. Реальное движение и поступь героев «Хованщины» в то же время временами приобретает характер призрачности, теряя твердость и уверенность, как шаги князя Андрея, загипнотизированного и влекомого на костер раскольницей. Да и сам Мусоргский, разве не был он загипнотизирован противоречивой сущностью исторического спектакля «великой реформы», когда реальные усадебные корни культуры его социальной группы становились все призрачней и почти реальностью стал вставший во весь рост призрак буржуазной революции?

И, наконец, не здесь ли лежит решение того поразительного отношения к проблеме народничества, какое позволяло Мусоргскому одновременно говорить о своем неутолимом желании «побрататься с народом» и в то же время презрительно отзываться о тематике «гражданственного искусства» как о «дремоте под кислосладкое пуканье московского солода на фоне гражданской скорби»? Хорош народник, предпочитающий Кутузова (поэта) Некрасову за то, что первый «не восхитился гражданским мотивом» и чужд какого бы то ни было намека на «некрасовскую скорбь» (письмо от 19 июня 1873 г. Стасову)! Хорош народник, восклицающий про поэтов некрасовского толка: «Тьфу ты! чорт бы побрал этих гражданских пиит, этих фарисействующих нюней!» (письмо от 13 сентября 1872 г. Стасову). Становится понятным, что само понятие «народ» в представлении Мусоргского в действительности не означало большего, чем это имелось в виду в адресе тверского дворянства 1862 г., открыто говорившем о суверенитете «воли народа», т. е. не означало и не подразумевало под собой широких масс трудового крестьянства, не обладало непосредственно политическим смыслом, как это имело место у народников-разночинцев с их выработанной демократической программой. Вот почему социальные ориентации искусства Мусоргского не так ясны, как у того же Глеба Успенского. Вот почему художественная идеология, воплощенная в «Борисе» и «Хованщине», не есть художественная идеология революционного разночинца, а социально-функциональный смысл этих произведений отнюдь не заключается в пропаганде народнических идеалов и положений.

Мы должны со всей возможной решительностью сказать сейчас, что время трафаретных готовых оценок музыкального наследства Мусоргского кончилось. Старые штампы, существующие со времени Стасова, своим возникновением обязаны классовой перспективе тогдашнего общества. Либерально-барский критерий Стасова — не наш критерий. Марксистская музыкальная критика не может твердить зады, уповая на папскую непогрешимость либерально-барских стасовских оценок. Наша оценка, нужная современности и действенная в условиях текущего реконструктивного периода, должна быть отточена на оселке материалистической диалектики.

Исходной точкой при оценке музыкального наследства Мусоргского может быть только анализ общественно-идейных корней его искусства, но никак не механическое перенесение народнических категорий на практику Мусоргского, как это сделал недавно Ю. Келдыш в своей статье о Мусоргском. «Та проблема, над которой мучительно бился Мусоргский до конца своей жизни,— заявляет Келдыш, — представляла собой в сущности основное противоречие всего народничества. Это противоречие заключалось в несоответствии между демократическими идеалами народников, с одной стороны, и косностью, отсталостью и собственническими устремлениями крестьянства, с другой, — все более и более дохо-

дившем до сознания лучших представителей народнической теоретической мысли». Предположим, что это верно, что эта догадка Келдыша правильна. Не ясно ли, что тогда мы должны и в самом музыкальном стиле Мусоргского найти подтверждение «несоответствия между демократическими идеалами народников и... собственническими устремлениями крестьянства»? Пока что мы не видели еще такого подтверждения ни в статье Ю. Келдыша, ни в какой-либо другой работе. Насколько искусственно притягивание в подтверждение народнической идейной природы творчества Мусоргского... пушкинского текста, видно из рассуждений того же Ю. Келдыша, пытающегося найти «народническое противоречие» Мусоргского именно в... пушкинском тексте. «Следы этого противоречия (т. е. свойственного народничеству. — *А. О.*) можно нащупать еще в «Борисе Годунове», написанном на грани 60-х и 70-х годов, т. е. в тот период, на который падает самый расцвет творчества Мусоргского, — пишет Келдыш. — Основная социальная идея, проводимая в «Борисе Годунове» и в «Хованщине», в сущности, тождественна. На одной стороне — интрига, разворачивающаяся вокруг борьбы за власть, на другой — забитый, страждущий и безмолвствующий народ, ничего не понимающий в происходящих вокруг него событиях. С необыкновенной силой и глубиной переданная в «Борисе Годунове» психологическая трагедия царя-детоубийцы явилась основой для изображения темных сторон государственного строя, который держит в повиновении при помощи дубинки, полицейского сыска и пыток огромное большинство народа». Хотелось бы знать, не считает ли Ю. Келдыш примерно на этих же основаниях народниками Пушкина, Льва Толстого, так как при его (Келдыша) понимании аргументации сам тезис об идейной народнической природе определенного художественного стиля приобретает весьма неопределенный и расплывчатый характер. «Забитый и безмолвствующий народ», взятый в качестве одного из объектов художественного изобразительства, несомненно еще не решает вопроса об общественно идейной природе творчества данного художника, взятого как нечто целое. Народнические элементы в художественном стиле того или другого автора каждый раз требуют своего объяснения, ибо не одинаков их удельный вес, их внутренний распорядок, смысл и социальная тенденция, которую они выражают.

Пора сказать также, что мы не верим Стасову на слово, что Мусоргский представитель и носитель идей «Могучей кучки», точно так же как мы не верим в эту великолепную басню о демократической народнической идеологии, будто бы скрытой в героико-трагическом музыкальном стиле Мусоргского.

Строгий, внутренне напряженный мир музыкальных фресок «Бориса» и «Хованщины» имеет иной социальный корень. Суммируя нами уже высказанные соображения, мы можем представить социальную динамику становления музыкального стиля Мусоргского как процесс истори-

ческого развития художественной идеологии дворянского манчестерства. Схематически этот процесс может быть изображен примерно так:

В период развала крепостнических отношений (60—70-е годы) инициатива переведения дворянского класса на путь аграрного капитализма принадлежала левому радикальному крылу земледельческого класса — среднепоместному дворянину манчестерцу. Объективная логика исторического процесса обусловила ведущую роль общественной практики этой социальной группы как в социально-политическом, так и в культурно-идеологическом плане. Социальный корень этой группы не позволил ей стать носителем подлинно-революционной традиции и активным строителем буржуазной культуры. Исторически неподготовленное к роли самостоятельного буржуазного реформатора-революционера левое (буржуазное) крыло дворянского класса оставалось действенным лишь в пределах «критического периода», в период краха абсолютистско-крепостнической системы. Ряд внутренних органических противоречий его социальной и художественной практики обнаруживает сильнейший сдвиг в сторону «буржуазности», разлагавшей изнутри усадебно-помещичью сущность культурной практики дворянско-манчестерских радикалов, что, в свою очередь, нашло свое выражение и в музыке.

Реализм (вплоть до натуралистичности) толкования художественного образа Мусоргским, сочетающийся с идеалистическим пафосом его концепции, демонстрирует нам, что эмпиризм и прагматизм дворянско-манчестерской эстетики не перешел в подлинный буржуазный материализм, свидетельствуя в то же время о росте материалистических элементов, пробивающихся сквозь идеалистические формы дворянских музыкальных традиций.

Расцвет психологической наблюдательности, однако, нигде не переходящей в психологизм в собственном смысле этого слова и всегда подчиненной героико-трагической установке художественного стиля, выдвигающей на первое место историческую ситуацию, одновременно выступает и как средство самоотграничения дворянского класса от буржуазного индивидуализма с его тенденцией к «субъективному вчувствованию» и как орудие позитивного аналитического освоения действительности.

Интерес к прошлому в его наиболее «критических» и социально-напряженных эпизодах вытекает из противоречия между социальной действительностью манчестерских радикалов и их исторической ограниченностью, заставляющей их оставаться в рамках сословной дворянской практики, т. е. не выходить за пределы дворянско-помещичьих культурных традиций. В области музыкальной формы сюда относится противоречие между статикой и динамикой художественных концепций, приводящее к компромиссному решению, к развивающимся во времени художественным образам.

Наконец, противоречие ориентации на «народность», с одной стороны, и отсутствие подлинного народничества, с другой, есть также необходимое выражение социальной действительности дворянского радикализма с его программой всесословного земского демократизма под эгидой конституционной монархии, художественным следствием чего является не революционный реализм, вскрывающий социальные противоречия в их динамике, но социально-типологический синтетизм художественного стиля, обобщающий социальный опыт, вынимая из него, однако, жало подлинно революционной борьбы и преодоления.

Таков Мусоргский, таков же облик его искусства. Музыкальный стиль «Бориса», «Хованщины», «Сорочинской» и «Женитьбы» — не драматический психологизм и не народнический реализм, а социально типологический синтетизм, пользующийся элементами психологизма, драмы, народничества и реализма как ферментами, нужными для иного особого идейного сплава. Ценнейшее зерно этого сплава — материалистичность художественных концепций, хотя и не проникнутых духом революционной диалектики. Но уже здесь лежит вернейший залог того, что нелюбимый пасынок русской музыкальной истории — Мусоргский — близок и дорог нам как первый провозвестник материалистического миросозерцания в своем искусстве.

ОБЗОРЫ.

А. ГЛЕБОВ. Театр сегодня. Б. КИРЕЕВ. Немецкие военные романы. Б. РЕЗНИКОВ. Журнал «Настоящее» и его беспощадный критик.

ТЕАТР СЕГОДНЯ.

Анатолий Глебов.

Что происходит в театре? Этот вопрос задают себе не только сторонние зрители. Он мучит тех, из кого театр состоит, для кого он тяжелый труд, своеобразная форма участия в общем строительстве. Лучшим ответом на этот вопрос — можно сказать заранее — будет тот, который учтет всю особенность конкретных условий, формирующих советский театр, положит в основу выводов объективные факты и свяжет эти факты и выводы с целями, которые ставит перед театром социалистическая реконструкция страны. Все это достаточно ясно. Театр — своеобразное производство. Театр — человеческий коллектив, имеющий нормальные партийные, профессиональные, социальные скрепы. Театр в то же время — «фабрика идеологии», непосредственный возбудитель и проводник в массу идей и эмоций. Во всех этих функциях он неразрывно связан с общественной средой, которая его окружает, питает и направляет. Поставленные отвлеченно эти положения до такой степени элементарны и очевидны, что вряд ли уже найдутся ископаемые чудаки, которые стали бы их оспаривать, утверждая, что театр развивается по своим «имманентным» законам. Во всяком случае, полемика с оппонентами такого рода не входит в наши задачи.

Что же вызывает сомнения и заставляет ставить вопрос о происходящем в театре? Факты. Они-то столь мало известны широким кругам советской общественности, вернее столь бегло скользят *мимо* ее внимания, столь туманны в ее представлении, что неудивителен хаос во мнениях и суждениях о театре. Пройдитесь по разным этажам нашей общественности и спросите себя: что *в действительности* знают у нас о театре и о борьбе, которая в нем развивается? Совсем ничего или до огорчения мало!

Рабочая масса... Давно ли рабочий был еще редкой, залетной птицей в некоторых театрах? Каких-нибудь пять лет назад не было ведь еще ни организованной «рабочей полосы», ни жарких диспутов в рабочих клубах о театре и отдельных постановках, ни тысяч театральных рабкоров, которые есть сейчас. Давно ли попытки отдельных журналов («Рабочий зритель», «Искусство трудящимся») опереться на рабочую массу терпели фиаско? *Как будто бы* теперь все изменилось в корне. Но в корне ли? Что говорят рабочие о театре на местах, на широких заводских собраниях? Высказывания их очень показательны. Прежде всего вы услышите подтвержденье того, что интерес к театру *огромен*, что он растет, как растут культурные

запросы, как растет культурная революция. В этом смысле сдвиг, произошедший за последние годы, колоссален. Но во вторую очередь приходится слышать, что театр до сих пор еще *недоступен* широкой рабочей массе, не вошел в обиход *всех* ее слоев. И правда! Давно ли, собственно говоря (после аннулирования бесплатных посещений театра времен 1918—1920 гг.), открылись перед рабочими двери «больших» театров? Много ли сделано для снижения цен на билеты? Не имела ли места совсем недавно (в 1928 г.) позорная попытка отгородиться от рабочего зрителя барьером чудовищных цен и скандально-ничтожным размером льготной полосы (мы говорим о Художественном театре)? Много ли рабочих бывает сейчас в таких театрах, как Камерный, МХТ 2, даже МХТ 1? Наконец большую ли долю составляют рабочие, которые вообще ходят в театры, по сравнению с теми, кто театра не знает совсем или бывает в нем раз в три года? На некоторых рабочих собраниях нам приходилось слышать, что таких рабочих (не посещающих театра вовсе) имеется не менее половины. Есть ряд объективных причин, объясняющих это. Театры в подавляющем большинстве случаев далеки от районов. Билеты в них (особенно в «высокохудожественных») неимоверно дороги (4 р. *самое дешевое* место в партере московского Большого театра, 1 р. 50 к. купон в ложу... *четвертого* яруса того же театра, откуда почти ничего уже не видно, 3 рубля *самое дешевое* место в партере МХТ и т. д.). Исключение в этом отношении составляют немногие революционные театры (им. МГСПС, театр Революции, Пролеткульта), вообще более близкие рабочему. Но *и эти* театры не составляют исключения в смысле дороговизны сообщения, программ, буфета и т. п. Время спектаклей, как в революционных, так и в прочих театрах, не согласовано с временем рабочих смен. Ничтожна информационная работа о театре, проводимая культкомиссиями фабзавместкомов. Все это отталкивает рабочего зрителя от театра, мешает театру занять твердое место в бюджете времени и культрасходов рабочего.

Но и те рабочие, которые приобщились к театральной жизни, любят и ценят театр, разбираются ли они *до конца* в его тонких и сложных вопросах? В большинстве случаев — *нет*. Найдутся пустые крикуны, которые в этом нашем утверждении усмотрят «неверие» и т. п. Но каждый рабочий знает, что у рабочего класса не было ни времени, ни материальной возможности заниматься таким сравнительно маловажным и далеким от жгучей повседневной борьбы делом, как театр, настолько детально, чтобы знать его основательно. Общее место о том, что пролетариат, в отличие от прочих классов, лишь овладев властью, может взяться за овладение культурой, с особенной силой сказывается в искусстве, в частности — в театре, особенно сложной форме его. Нет ничего странного в том, что иной рабочий, способный «до косточки» прощупать вопрос своей специальности, политики, профдвижения, робко пассует, теряется, боится попасть впросак, верит на слово кому попало в театральных делах. Тот с чужих слов считает лучшим театром Художественный, другой на таких же основаниях предпочитает Мейерхольда и т. д. Конечно, из-под чужой шелухи всегда пробивается свое, коренное, новое, но оно так еще не оформлено, так боязливо, что сплошь и рядом сразу сдает позиции перед наскоком какого-нибудь ферта, выдающего себя за «спеца». И редко самый убежденный сторонник какого-нибудь театрального направления может с полной отчетливостью *указать и доказать* преимущества этого направления перед другими так же ясно, как сумеет это сделать в политическом или техническом споре.

Это ни в какой мере не «укор» рабочему зрителю. О каких укорах может итти речь, когда *точно в таком же* положении, как рядовик-рабочий, находятся и весьма многие интеллигенты (пожалуй, огромное большинство) и гораздо более подготовленный в общих вопросах культуры партийный актив? Тот, кто думает, что в этих «этажах» дело об-

стоит лучше, ошибается. И опять-таки это обусловлено объективными причинами. Партия, в течение десятилетий отдававшая мозг и кровь организации пролетарской революции, борьбе за диктатуру пролетариата, за его экономические и политические интересы, не имела ни времени, ни возможности, ни непосредственной необходимости тратить силы на разработку вопросов искусства. В таком же положении были и другие революционные организации пролетариата. Искусство лежало вне поля их зрения, вне поля их деятельности. Что может быть ярче в этом отношении приводимых т. А. В. Луначарским слов Ленина, который с сожалением говорил о том, что у него «не было и не будет времени заняться искусством»? В самом деле, ни у Маркса, вскользь, между другими мыслями, бросившего ряд гениальнейших намеков об искусстве, ни у Ленина, уделившего такой отрасли искусства, как театр, буквально лишь строки, мы по той же причине не найдем *систематизированных* принципов подхода к художественному творчеству. Энгельс, Плеханов, Меринг, Каутский, оставившие более богатое наследство в этой области, касались, главным образом, социологии искусства и не оставили сколько-нибудь полного, законченного определения специфики разных его видов, принципов образования стилей и т. п. В особенности это можно сказать о театре, искусстве сугубо сложном, оперирующем в качестве материала *живым и творящим человеком*, сочетающим элементы различных искусств в одно органическое целое. К сожалению, и в более поздних марксистских работах, посвященных прямо и косвенно театру (Луначарского, Фриче, Воровского и др.), мы не имеем законченных, детально развитых и четко формулированных положений, опираясь на которые каждый коммунист, каждый пролетарий мог бы сразу составить себе совершенно ясное представление о том, что же такое по своей природе театр, какова его специфика, особенность, каково его отношение к окружающей действительности, каково соотношение внутри его между формой и содержанием, что относится к форме, а что к содержанию, какой театр, какой театральный метод наиболее близок революции и т. д. Все эти вопросы не только не разработаны, не решены окончательно марксистской мыслью, но *едва лишь начинают ставиться ею*. Марксистское театроведение в организованных формах зародилось всего два года назад и делает свои первые, весьма неуверенные пока, шаги. Все приведенные выше вопросы и еще сотни других стоят перед ним частоколом из вопросительных знаков, ни один из которых не перечеркнут окончательно установившимся решением!..

Слабым утешением может служить то, что и буржуазным, домарксистским театроведением эти вопросы, в сущности, никак не решены. Во всяком случае, попытки решения их не приведены в какую-нибудь стройную систему и зияют множеством провалов, представляя собой, в лучшем случае, груду ценного, но совершенно сырого материала для грядущих исследователей.

Тем не менее (как всюду, где практика вынуждена обходиться без теории за отсутствием последней) театр существует, как существовал до сих пор. Работа его идет кустарно, вслепую, ненаучно. Но она идет. Пьесы пишутся и ставятся. Интерес к ним растет. Споры вокруг постановок становятся тем острей, чем общественно-актуальнее делается сам театр. Острота и страстность этих споров обнаруживают огромную роль, которую начинает играть театр как трибуна, как лаборатория мыслей и чувств в нашей действительности. Совершенно очевидно, что роль театра, сильнейшего агитатора и пропагандиста, мощного рупора идей, будет расти и дальше, по мере того как будет расти культурная революция. Не случайно рабочий зритель стремится в *свои* революционные театры. Не случайно общественный успех спектакля прямо пропорционален его социальной значимости, его актуальности, дискуссионности. Театр сегодняшнего дня формирует общественную психологию, этику и эстетику; воздействуя на эмоции, повышает волю к

борьбе и победе. Театр превращается в особенно мощный рычаг культурной революции, переделки человека. Живой, непосредственный агитатор, он в гораздо большей степени, чем книга, чем музыка, чем даже *немое* кино, перерубленное надписями [1]), способен охватить не только сознательные, грамотные слои трудящихся, но и всех тех неграмотных, вялых, пассивных, эгоистичных, кого революция ставит своей задачей перековать в энтузиастов социалистической стройки. Театр может и должен стать на службу культурной революции. В этом, и только в этом его назначение сегодня, в какие бы тонкие и разнообразные формы ни выливалось современное театральное творчество. И в этом залог того, что он не превратится в пустышку, забаву, а станет своим, нужным рабочему классу, как нужен был своему времени античный театр, народный театр средневековья, социальный театр прошлого века. Только как активное оружие в руках рабочего класса театр может войти неотъемлемой частью в слагающуюся пролетарскую культуру.

* * *

С тем большей отчетливостью нужно представлять: что же такое наш сегодняшний театр? К сожалению, наша театральная статистика очень разноречива и не точна. Особенно страдают неточностью цифры, характеризующие работу массового, самодеятельного театра. Тем не менее данные, которыми мы располагаем [2]), дают следующую, повидимому, приблизительно верную картину.

Профтеатры Москвы, играющие в постоянных помещениях (включая Мюзик-Холл, но не считая цирка, концертных зал и т. п.), обладают вместимостью свыше 27 000 человек. Та же категория театральных зал Ленинграда вмещает более 18 000 чел. Одинаковое с Москвой и Ленинградом количество зрителей в состоянии пропустить театры двенадцати других крупнейших центров СССР (т. е. около 45 000 чел.). На шестьсот с лишним прочих городов Союза приходится, по данным ЦСУ, несколько менее *тысячи* театральных помещений (на РСФСР— всего 670). Почти все эти помещения в плачевном хозяйственном состоянии, и значительная часть из них приспособлена под кино и клубы. Все же по всем городам насчитывается не менее 500 театральных площадок, где зимой или летом играют профессиональные труппы. Вместимость их, по минимальному счету, 150 000 чел. Таким образом *специально театральные* залы всего СССР могут одновременно (в один вечер) пропустить около 240 000 зрителей.

Гораздо большие цифры дает самодеятельный театр. Сколько-нибудь точные данные в этом отношении мы имеем лишь по Москве и Ленинграду. В то время как в ста ленинградских клубах (включая оба Дома культуры) число мест не превышает 30 000 чел., Москва дает иную картину. Здесь количество мест в клубных залах, районных театрах и пр. больше вместимостью профтеатров *втрое*, доходя до 86 000 мест с лишним. Всего по Союзу, по данным ВЦСПС, мы имеем до 5 000 рабочих и красноармейских клубов. Сверх того театральная работа ведется в 30 000 красных уголков, составляя вместе с демонстрацией кинокартин более 60% всех клубных мероприятий в области культработы. Театры деревни, по сведениям журнала «Деревенский театр», точно так же исчисляются цифрой около 35 000 площадок (20 000 по РСФСР, 15 000 по УССР, по другим республикам данных нет).

---

[1]) Кино говорящее мыслится нами как несомненная новая разновидность *театра*, во всяком случае, своеобразная амальгама кино с *театром*.

[2]) Заимствуем их: по профтеатру из данных, сообщенных Посредрабисом, также из сведений ЦСУ; по рабочему самодеятельному театру из журнала «Клубная сцена», изд. Культотдела ВЦСПС, и материалов Всесоюзной конференции по культработе 1929 г.; по деревенскому театру из данных журнала «Деревенский театр»; цифры вместимости театров и клубов из театральных справочников изд. МКХ и Теакинопечати.

Верны ли эти цифры? Скорее они *преуменьшены*. Об этом говорят такие косвенные показатели, как, например, расходимость тиражей клубных и деревенских пьес; многие из них, будучи изданы в количестве до 30 000 экз., расходятся в течение месяца без остатка. Кому-то, следовательно, они нужны, кто-то их ставит... Без большого риска впасть в ошибку, можно считать аппарат нашего театра состоящим из *500 с лишним профтеатров и передвижек и 60—70 000 самодеятельных кружков*. Сколько работников охватывает этот аппарат? Если рабис насчитывает в своих рядах около 30 000 членов, работающих в театре, то цифры кружковцев опять-таки предположительны. Но, во всяком случае, к работе в качестве актеров-любителей, режиссеров, художников, драматургов и пр. привлечено никак не менее 250 000 *чел. рабочих и такое же количество крестьян* (главным образом молодежи) [1]).

Итак, по меньшей мере *полумиллионная армия* выделена рабочим классом и крестьянством для завоевания театрального искусства. Насколько успешно идет это завоевание, мы скажем потом. Сейчас только отметим самый факт: в Советском Союзе театр это не только два-три десятка высококвалифицированных трупп в столицах, это не только полтысячи рядовых актерских коллективов, обслуживающих городскую провинцию. Это прежде всего полмиллиона трудящихся, которые заинтересовались интересом к театру, ищут в нем выражения своих мыслей и чувств, прокладывают в нем новые тропы. Пусть это еще «количество». Но оно огромно и раньше или позже даст ростки нового «качества» театра, нового театрального стиля, целиком отвечающего стилю нового класса, новой, творящей себя культуры. Впрочем, не является ли уже такое движение, как ТРАМовское, представляющее лишь одно из течений в этом мощном потоке, зачатком нового стиля театра, качественных изменений в нем?

Как бы ни была неточна наша статистика, мы можем сказать безошибочно, что самодеятельные спектакли, разыгрываемые у себя дома, на месте, на фабриках и заводах, в казармах и вузовских клубах, красных уголках и избах-читальнях, привлекают *миллионные* количества зрителей, подлинно поднимая своей работой нетронутую целину, впервые приобщаемую к театральному искусству [1]). Десятки миллионов зрителей, сотни тысяч работников профессионалов и новичков из масс, десятки тысяч новых сценических площадок, пусть примитивных, необорудованных, но зажигающих подлинным волнением новые и новые миллионы трудящихся — вот что такое театр у нас, вот его масштабы и размах, вот показатели влияния на театр культурной революции и — обратно — его роли в ней.

* * *

Но важнейшим фактом прилива к театру новых пластов зрителей и работников не исчерпывается наступление революции на театр. Она ворвалась в него с разных сторон. Подчинение ее великим целям, приспособление к требованиям нового класса, хозяина страны, переживается театром как мучительный кризис. Такой процесс не может происходить безболезненно, без отчаянного сопротивления всех классово-враждебных, косных, консервативных слоев (а в театральной среде консерватизма хоть отбавляй!), без растерянности и путаницы в умах. Однако время идет, и с каждым годом укрепляются и приобре-

[1]) Считаем, в среднем, семь-восемь человек на кружок, что, скорее всего, меньше действительности.

[1] Располагая средней вместимостью зала до 100 человек и играя накруг раз пять в год, самодеятельные кружки пропускают до 35 000 000 зрителей. Цифра эта, как можно судить по принятым множителям, минимальна. Наряду с этим все профтеатры по среднему подсчету обслуживают не более 12 000 000 человек, считая 150 спектаклей в год для регулярно играющих трупп и 20 спектаклей в год для случайных спектаклей на мелких площадках, при 75% наполнения зала.

тают права гражданства те новшества, которые насаждаются революцией. Прежде всего это *твердая ставка на рабочего зрителя, его классовый спрос*. Театры, раньше других вставшие на этот путь (1-й рабочий театр Пролеткульта, театр им. МГСПС, театр Революции и др.), приобрели небывало-прочную материальную базу. По стопам их, не столь решительно, идут другие, колеблясь между привычной анархией кассы и продажей целевых спектаклей организованному зрителю. Новые принципы построения бюджета успели уже внедриться в провинцию. Там наглядность сравнения двух систем театрального хозяйства особенно разительна. В то время как театры, упорно работающие «на кассу», пробавляются жалкой халтурой и вынуждены «проверчивать» за сезон... 70, а то и больше премьер — что, впрочем, редко спасает их от краха, — театры, сумевшие пойти в ногу с временем и перешедшие на обслуживание организованного зрителя, имеют возможность играть одну и ту же пьесу *десятки* раз (невозможный в прежнее время для провинции факт, теперь ставший заурядным), тем самым им дается возможность добросовестно репетировать, повышать вообще качество спектакля, главное же — делать это на базе идеологически доброкачественного репертуара, которого *требует* организованный зритель.

Решительный поворот в сторону революционной драматургии, как это понятно, в такой же степени является предпосылкой, как и прямым следствием осуществления рабочей полосы. Правда, еще сплошь и рядом за «революционную» пьесу сходят подозрительные «Ваньки Ключники» и «Монастырские стены», и отсталая часть рабочих не прочь их приветствовать. Но это лишь неизбежная «девиация», которая изживется в процессе культурного роста масс.

Взяв однажды курс на рабочего зрителя, театр не может не укреплять связи с ним. Отсюда те многообразные *новые* для театра формы общения с организованным зрителем, которые мы наблюдаем в перечисленных выше революционных театрах. Тут и широко привившиеся уже диспуты о постановках, проводимые как коллективами зрителей, так и театрами. Тут и живая работа художественно-политических советов, дающих театрам не мало ценнейших деловых указаний. Тут и конференции рабочих зрителей, и теарабкорство, охватывающее уже тысячи рабочих, и шефство театров над фабрично-заводскими предприятиями и обратно. Мы уже не говорим об укреплении партийных и комсомольских ячеек в революционных театрах, о развитии в театрах профработы, упрочении организационного руководства театрами путем их трестирования, подбора соответствующих руководителей и т. д. Приведенных нами примеров достаточно, чтобы судить о глубине и размахе этого процесса В каждом из приведенных случаев мы бесспорно должны констатировать *принципиально-новое качество*, зародыш совершенно своеобразной, пролетарской по своему содержанию, организационной системы театра.

В связи с изменением организационных форм и в прямой зависимости от них происходит и сдвиг в самих *приемах творчества*. Новая тематика, новый типаж, новый состав зрительного зала, с особенной, специфической для него *оценкой* спектакля и отдельных его частей (а этот момент, влияя на игру актеров, несомненно затрагивает творческую сторону театра) — все это не может не изменить и режиссерского подхода, и методов оформления, и актерской игры. Новая пьеса, новые зрители, особенно живо реагирующие именно на такую пьесу, заставляют актера взглянуть на жизнь с той стороны, которая прежде оставалась для него в тени. Несомненно и то, что уже влившиеся в театр *новые кадры* актеров и режиссеров пролетариев или интеллигентов, прошедших закалку гражданской войны на стороне пролетариата, — оказывают мощное влияние и на своих старших товарищей по профессии, и на драматургический материал. С разных сторон, разными каналами врывается в театр революция, и, перекрещиваясь, эти влияния кристаллизуются в новых приемах создания спектакля.

В задачу данной статьи не входит подробный анализ того нового, что внесено в театральное творчество революцией, но в общих чертах можно сказать, что суть этих изменений заключается в стремлении привести к органическому единству, к полной слитности и гармонии те основные элементы театра, которые буржуазным театром последнего периода разорваны, разъединены, а именно — *слово и движение*. Гармоническое сочетание этих элементов было характерно для всех эпох расцвета театра, независимо от того, было ли движение актеров, по условиям театра, медленным и величественным (однако, не натуралистичным, не чисто-бытовым), или оно, наоборот, переходило в буйную, головоломную акробатику.

Другой задачей пролетарского театра (которую он так же начинает решать) является окончательное преодоление отрыва театра от жизни, замыкания его под стеклянный колпак «чистого искусства», подчинение всей работы театра не «надсознательной интуиции» (проще говоря — «воле божьей»!), не дедовской рецептуре практических навыков, а последовательным правилам науки о поведении человека, в свою очередь *подчиненным* ясно-осознанной классовой целесообразности.

Массовым по своей структуре, материалистическим, научным по своему методу вырастает на наших глазах пролетарский театр. Огромные человеческие резервы, растущие в нем, свежесть и цельность их гарантируют блестящий расцвет этих качеств, обещают такие богатства творчества, которые трудно себе представить сейчас.

* * *

Что же стоит на пути этого роста? Что ему препятствует? Во-первых, это отсутствие общей и специальной культурности у *новых кадров*, которые лишь начинают ее приобретать. Сюда следует отнести также все, что говорилось выше об отсутствии марксистской науки о театре, неразберихе, царящей во мнениях, и т. д. Такую же, если не большую, роль играет *активное противодействие* всему новому, пролетарскому, даже просто непривычному, оказываемое *старым* театральным аппаратом. Театр — это люди. Люди театра по преимуществу — мелкобуржуазная интеллигенция, притом развращенная специфическими условиями своей профессии в дореволюционных условиях, сплошь да рядом кладущая заплату на заплату, живущая впроголодь, но исполненная особого гонора, ставящая себя на ступеньку повыше всех прочих «простых» смертных, снискивающих себе пропитание более «прозаическим» трудом. Эта среда с огромным трудом преодолевает свой профессиональный гонор, свою оторванность от масс, с мучительной неохотой спускается с облаков на землю пролетарской диктатуры. Исключительно невысокий уровень политической грамотности, отсутствие в прошлые годы органической, тесной связи с борьбой и работой пролетариата делают ее необычайно податливой для любой враждебной революции агитации и недоверчивой в отношении всего нового. Ни в какой другой среде человеку, сознательно ставшему на точку зрения революции и соответствующим образом проявляющему себя, не приходится преодолевать столько трудностей, злобной клеветы и обывательского подсиживания. Слабо до сих пор поставленная работа рабиса, незначительный вес, часто отсутствие партийных и комсомольских организаций внутри большинства театров и объективные обстоятельства, вроде жестокой актерской безработицы, усугубляют безотрадность картины.

Немудрено, что переделка старых кадров артистов происходит в атмосфере острых конфликтов. Не лишне напомнить, что каких-нибудь пять лет назад острейшее столкновение на почве постановки пролетарской пьесы («Эхо» Билль-Белоцерковского) было возможно в театре Революции! Что же дивиться тому, что из МХТ 2 была выброшена кучка талантливых, наиболее свежих работников, рискнувших восстать против реакционного руководства, или тому, что в МХТ 1 совсем недавно двое перепившихся сотрудников театра проявили

свою «активность» и политическое лицо дебошем, жертвой которого стали... несколько портретов советских вождей? Назначенная после серии подобных «недоразумений» комиссия из представителей партийных, советских и профессиональных организаций обнаружила внутри МХТ 1 ряд фактов, вызвавших недоумение и возмущение советской общественности. К числу этих фактов относится обнаружение тайного до тех пор денежного фонда, не регламентированного никакими законными постановлениями и являющегося, по существу, частной кассой взаимопомощи, откуда получали пособия лица, близкие театру, в том числе... вдова Саввы Морозова, буфетчик театра и т. п. Совпадающие с этими материалы были опубликованы и относительно другого театра, родственного МХТ — музыкальной студии им. Станиславского. Выяснилось, что последний практически почти не вмешивается в дела театра. Руководят им в чисто семейном порядке брат и сестра К. С. Станиславского. Направление руководства таково, что под крышей театра нашли приют от советской «непогоды»... бывший секретарь «святейшего синода» Полянский (член правления, ведающий *постановочной* частью!), б. предводитель дворянства, камер-юнкер Дубяго (ведает *хозяйством* театра!), протодиакон Сибиряков... Не может не притти на ум сравнение с «букетом бывших», обнаруженным в аппарате Академии наук! Это *одни и те же* люди, с *одними и теми же* взглядами и устремлениями. Социальная засоренность аппарата научных и художественных учреждений так или иначе отражается в *работе* этих учреждений. Чем, как не прямым отражением «синодизации» аппарата студии им. Станиславского, является тот факт, что *молодежь* этой студии подчас запаздывает с началом спектаклей, так как... поет в церквах, иначе говоря, пытается двурушничать, служить сразу двум сторонам? Чем, как не прямым следствием того же «влияния среды» или, говоря яснее, *классовой установки* этой среды, враждебной в корне революции, являются пресловутые попытки протаскивания сменовеховщины под видом «высокохудожественной» интерпретации булгаковских пьес? «Зойкина квартира», приглашающая зрителя посочувствовать бедным приличным дамам и барышням, в столь тяжелое положение поставленным большевиками, «Дни Турбиных», пытающиеся оправдать потерпевшего крах классового врага трудящихся, не дошедший до сцены «Бег», ту же миссию возведший в более высокую и более наглую степень, беззубый пасквиль «Багровый остров» — не напоминает ли все это с поразительной схожестью другие времена, другого драматурга, небезызвестного... Аристофана, плоть от плоти разгромленной в политических боях аристократии, пытавшегося адвокатствовать за свой класс со сцены театра, благо *последний держала еще в руках аристократическая партия*. Мы не хотим, разумеется, этим сказать, что талант Булгакова в какой-нибудь степени может быть сравниваем с блестящим талантом великого грека. Но... сколько поучительных выводов можно сделать из сжатых строк истории: «Аристофан всячески издевался в своих комедиях над властями, его судили, даже избивали руками полицейских, но ничего не могли поделать с дерзким автором (аристократом). Его пьесы продолжали ставиться при покровительстве и поддержке архонта и хорегов». Совсем недавно, всего *год назад*, упорная борьба МХТ 1 за постановку «Бега» и поддержка, оказывавшаяся, вопреки требованиям пролетарской общественности, новоявленному сменовеховскому Аристофану некоторыми советскими «архонтами» («хорегов» из буржуазных слоев, готовых финансировать такие спектакли, нашлось бы то же не мало), наводили на самые грустные размышления. Отрадно констатировать, что руководящими центрами был дан твердый отпор этим тенденциям, и попытка со сцены реабилитировать враждебную пролетариату идеологию была названа своим настоящим именем: проявлением *классовой борьбы*. Ничем другим и не являются приведенные выше факты. Секрет ли, что «Дни Турбиных» в МХТ 1, «Зойкина квартира» в театре

им. Вахтангова, «Багровый остров» в Камерном, низкопробная «Проходная комната» в театре б. Корша, бесчисленные и одинаково неприглядные понедельничные халтуры, махрово цветущие в крупнейших театральных залах столиц, так же как пресловутые концерты дирижера Голованова, — сплачивали вокруг себя самую затхлую, самую реакционную, самую антисоветскую публику? В определенных кругах Москвы посещение этих спектаклей и концертов стало подлинным признаком «хорошего тона». Буржуазная интеллигенция демонстративно поддерживала их, считала своими, солидаризировалась с ними, использовывала их для выражения своей враждебности к революции, отдыхала на них от советской действительности, расценивала их, как *знамя*, вокруг которого можно безнаказанно поманифестировать, при невозможности в наших условиях выкинуть другие, более действенные «знамена» и лозунги. Ни для кого это не секрет. Тем не менее находилось не мало благодушно настроенных товарищей, которые либо защищали эти спектакли, упиваясь их «высокой художественностью» и за деревьями этой художественности не замечая «леса» политического смысла, либо, признавая их классово-чуждыми, тем не менее, смотрели на них сквозь пальцы, полагая, что сами по себе эти спектакли характеризуют победу революции над разбитой идеологией воинствующего белогвардейства. И в том и в другом случае недооценивался тот *политический* эффект, который достигался спектаклями, разлагающе действующими (как нам приходилось наблюдать неоднократно) на неустойчивые элементы, молодежь, даже известные слои рабочих, вопреки категорической уверенности защитников «Дней Турбиных». Любопытный материал в этом отношении удалось собрать группе «Пролетарский театр» при ее выступлениях на фабриках и заводах Москвы.

В условиях острой и напряженной борьбы *внутри* театра и *за* него особенную важность приобретает принципиальная выдержанность в театральных спорах и конфликтах представителей марксистской мысли. К сожалению, последние не всегда оказываются на высоте своего положения. Образцом путаницы и непонимания фактов в этой области может служить выступление т. Л. Авербаха, занимающего достаточно «левую» позицию на идеологическом фронте, по вопросу о МХТ 1. После того как в печать наконец проникли долго замалчивавшиеся факты внутренних безобразий в этом театре, о которых мы говорили выше, и советская общественность подняла против них свой голос, т. Л. Авербах счел нужным выступить в «Правде» со статьей, в которой разоблачение всех этих безобразий и призывы к освежению внутренней обстановки театра было квалифицированы, как... «мещанское опошление советской критики». Не будучи в состоянии опровергнуть фактов, дискредитирующих несостоятельную систему руководства этим театром, «стопроцентный» ортодокс напостовства особо подчеркнул «*мыслимость* этих фактов при определенных условиях» и радостно удовлетворился тем, что Главискусство по неизвестным соображениям *санкционировало* субсидирование вдовы Саввы Морозова (не указывается, был ли также санкционирован «внутренний заем» из государственных денег буфетчику, засорение аппарата секретарями синода и камер-юнкерами, соответствующее поведение этих людей, отражение всего этого на репертуаре, трактовке ролей и т. д.). По Авербаху, все, кто ставят вопрос об этом, «демагоги», так как «звено, за которое следует ухватываться — репертуар театра, его идеологическая линия». Все прочее — «пошлые пересуды или обывательское зубоскальство». Таким образом, по мнению Л. Авербаха, можно «ухватываться» за идеологическую линию и репертуар, предоставив самой себе... почву, на которой произрастают эти идеологические «плоды»! Мы сомневаемся, чтобы т. Л. Авербах стал столь же энергично восставать против удаления из Академии наук знаменитого «букета» бывших императорских секретарей, камер-юнкеров и т. п. на том основании, что в научных делах «следует ухватываться за научную

работу, ее идеологическое содержание». Применительно же к театру он не стесняется стать в столь невыгодную и невероятную для марксиста позицию! Мы надеемся, что это проистекает не от органического уклона т. Авербаха в сторону глушения самокритики, характерного для определенного сорта уклонистов, а исключительно от слабого знакомства с природой театра, от перенесения в эту специфическую область навыков и критериев из другой области, — из области литературы. Театр не книжка, по отношению к которой те, кто ее производят, являются чисто-техническим, посторонним ее идеологии аппаратом. Материал театра не бумага, не шрифт, не краска, а *живые люди*, имеющие определенный быт, определенные взгляды, определенную систему мышления и чувствования, которую они неотъемлемо переносят в продукцию театра, в его репертуар, его идеологический эквивалент. Это нужно понять прежде, чем браться судить о театре. Голословным является утверждение т. Л. Авербаха, будто вопрос о реконструкции основ Художественного театра вылился в форму шельмования создателей этого театра, крупнейших художников театрального искусства. Нигде и никогда не говорилось об этом. Наиболее радикальные противники принципов «системы Станиславского» оценивают эту систему как важнейший вклад в развитие театра, как материал для самого пристального изучения, самой кропотливой и внимательной критики. Но когда идет речь о *театре* как таковом, т. е. о сложном общественном организме, оказывающем колоссальное воздействие на многотысячные массы зрителей, и внутри этого организма обнаруживаются болезненные явления — только человек, не умеющий учесть политического значения этих явлений, способен заявить, что это не важно, что «нам (?) *не интересно* (!) здесь, кто прав и кто виноват». Само собой разумеется, что методы врачевания МХТ 1 и какого-нибудь другого театра совершенно различны. В отношении мирового театра никому не придет в голову говорить о каких-то репрессиях. Прежде всего потому, что этот театр нам *нужен*, так как в нем сконцентрирован колоссальный технический опыт, не процедив которого сквозь свою критику, не сможет итти вперед наш пролетарский театр. Далее, не надо забывать, что в сложном человеческом коллективе, каким является театр, всегда имеется много течений и настроений, которые зачастую борются друг с другом. Наряду с мракобесием, маскирующим лояльной улыбкой свою жгучую ненависть ко всему новому, в любом театре, также и в МХТ 1, есть и искренние, готовые служить революции работники. Наконец надо помнить, что старая формация работников искусства редко отчетливо осознает политические результаты своей деятельности. Они скрыты от нее множеством всяких вуалей, эстетических, философских, каких угодно... Ярчайшим и трогательным примером этого может служить глубоко-значительная в своей искренности книга К. С. Станиславского. Но из всего этого никак не следует, что марксистам нужно *замазывать* какие бы то ни было факты, особенно когда они имеют политическое значение. Наоборот, необходимо эти факты выдвигать в центр внимания той молодежи театра, тех лучших его слоев, которые сами озабочены переделкой своего быта и работы. Говорить им в момент напряженной борьбы внутри театра, что все это «демагогия» и «мещанское опошление», а следует «ухватываться» только за репертуар — значит деморализовать эту молодежь, обезоружить ее перед силами реакции, цепко держащимися за старые отношения внутри театра. Объективно выступления, подобные статье т. Л. Авербаха, дезорганизуют борьбу за изменение общественных условий внутри театра.

Это в особенности верно потому, что наряду с выступлениями т. Л. Авербаха другие его единомышленники энергично отстаивают *творческую* систему МХТ, как «наиболее близкую пролетарскому театру». Ряд выступлений В. Киршона, Ю. Либединского, В. Сутырина, А. Фадеева, В. Ермилова и др. мог бы быть приведен в доказательство этого.

Самым ярким и категорическим из них является заявление, сделанное Ю. Либединским на пленуме правления РАППа осенью 1928 г.: «Я отдам свою пьесу или в МХТ 1, или в театр Вахтангова, или... *никуда*!» Таким образом фронт революционных театров оказывается вне поля симпатий этих товарищей, несмотря на то, что они не могут не признать эти театры более близкими *идеологически* рабочему зрителю. Любопытный разрыв между идеологией и творческим методом! Как будто можно эти элементы брать изолированно один от другого! Как будто передвижка в идеологии, стало быть в установке на определенного зрителя, на определенные его реакции, определенные симпатии и эстетические вкусы, не должна повести за собой передвижки в творческих приемах! В последнее время напостовская группа пытается спутать карты, выдвигая серию оговорочек вокруг своих прежних заявлений об ориентации на МХТ. Однако *факты* говорят о том, что эта ориентация принята и осуществляется всерьез.

Несомненно, борьба на театральном фронте в этом сезоне будет вестись на более высоком, более принципиальном уровне. Прежде всего это можно утверждать потому, что в области организационных и бытовых споров, пожалуй, уже поставлена точка. Чрезмерно-охранительская политика т. А. В. Луначарского, вызвавший возмущение широкой общественности правый курс т. А. И. Свидерского и т. д., — в значительной мере уже в прошлом, и не о них теперь, главным образом, должна итти речь. Взамен откровенного ретроградства и лавирующего примиренчества перед нами целый ряд поползновений возвести упадочные тенденции умирающего буржуазно-интеллигентского театра в сан *прогрессивного творческого направления*.

Московский художественный театр, плоть от плоти буржуазной интеллигенции, *второй раз* за три десятилетия своей истории сворачивает со здоровой реалистической дороги в болото символизма и мистики. В первый раз этот отход от реальной жизни был обусловлен отходом интеллигенции от разгромленного революционного движения. Завершением этого отхода было углубление в патологию «Бесов» и «Братьев Карамазовых»... Теперь, на наших глазах, МХТ *вторично* уходит от реализма, вторично пытается подменять реальные причины таких исторических событий, как гражданская война, кронштадтский мятеж, сугубо-запутанным биологизмом, явственно облеченным в символические тона. Как же реагируют на это некоторые представители марксистской мысли? Если в период 1906—1914 гг. у настоящих марксистов не было сомнений относительно природы мистических колебаний МХТ, то *теперь* находятся товарищи, ничтоже сумняшеся подхватывающие лозунг, выброшенный в 1908 г. Вячеславом Ивановым, и провозглашающие «реалистический символизм», «революционный символизм» и т. п. Сущность всех этих многочисленных и пестрых определений, в создании которых приняли за последний год участие не менее десятка деятелей, ревностно считающих себя выдержанными марксистами, одинакова: *борьба с реализмом*, со стилем, который наиболее ярко воспринимается пролетарским зрителем, с реалистическим разоблачением всяких «видимостей» и туманностей. Для многих лазейка нового символизма является единственным убежищем от развертывающегося наступления пролетарской культуры. Как в годы после первой революции, некоторым слоям интеллигенции сейчас не по себе. Обстановка душит, жмет нежные души, грубо напирает на них со всех сторон. Не случайны крики о зажиме, об отсутствии «воздуха», отсутствии «героев», об узости подхода и т. д. Не случайны рецидивы сексуализма и т. п. Не случайны попытки Пильняков и Замятиных высунуть голову на «свежий воздух» белогвардейской общественности. В разной степени все это проявления одного и того же процесса: *вытеснения буржуазных элементов, буржуазной экономики, буржуазной идеологии соответствующими пролетарскими элементами*. В этих условиях блокировка марксистов

с реакционерами особенно непозволительна (если она вообще мыслима для *подлинного* марксиста). Между тем мы имели факты, когда марксисты, выдвигая лозунг «революционного символизма», текстуально повторяли лозунги людей, себя марксистами отнюдь не заявляющих, когда они явно шли *на поводу* у этих последних, вплоть до... горячей защиты возобновления «Братьев Карамазовых», которые в 1911 г. встретили отпор марксистской мысли, а ныне приветствуются как особенно художественное произведение, якобы нужное рабочему зрителю (в видах, изволите ли видеть, «антирелигиозной пропаганды»!). Налитпостовцы, на знамени которых провозглашено реалистическое разоблачение внешних покровов жизни, совершенно подобно идеологам «революционного символизма», блокируются с МХТ 1, демонстрируя большую, чем у первых, непоследовательность и непонимание сущности *современных* путей МХТ. Все это пытается противопоставить себя *диалектическому реализму*, все более выдвигающемуся, как основной стержень пролетарского художественного стиля. Реалистическая ясность или символические туманы? Классовая четкость в раскрытии типов или запутывание ее биологическим и подсознательным до полной потери классового критерия? Статическая неподвижность или динамизм, свойственный нашей социалистически-индустриальной эпохе? Эклектическое сшивание белыми нитками «положительных» и «отрицательных» лоскутков «живого человека» или раскрытие единства многих противоположностей человеческой природы в их борьбе и движении? Метафизика, идеализм или диалектический материализм? Таковы основные вопросы, которые стоят перед современным театром (и перед искусством вообще), которые все с большей четкостью и определенностью размежевывают внутри его основные течения.

Борьба пролетарских элементов театра за свое художественное самоопределение в сильнейшей степени тормозится разнобоем, царящим в рядах марксистского искусствоведения. Этот разнобой необходимо изжить во что бы то ни стало и в первую очередь.

Не ограничиваясь усвоением опыта предшествующего театра (от МХТ, в совершенстве владеющего эффектом ансамбля, техникой слова, поразительной добросовестностью подготовки спектакля, до Мейерхольда, обогатившего театр блестящей техникой движения, новыми принципами построения театральной площадки, новой школой актерской игры), пролетарский театр ставит перед собой задачу выработки, на основе этого критически воспринятого, тщательно проверенного и отобранного опыта, своей самостоятельной системы взглядов, базирующейся на идеях диалектического материализма, которой не мог сознательно руководиться буржуазно-интеллегентский театр. Элементы этой системы, пролетарской концепции театра, уже имеются налицо. Задача сводится к тому, чтобы выявить, собрать подытожить имеющийся опыт, сплотить эти распыленные элементы воедино, обогатить их обменом опыта, взаимной связью, — зачатки такой организации также уже имеются налицо. Это трамовская организация, это творческое объединение «Пролетарский театр», это отдельные товарищи из РАППа, «Кузницы» и т. д. Перед всеми этими, еще разрозненными группами возникает задача объединения в единую ассоциацию работников пролетарского театра. Зародыш более широкого аналогичного объединения в международном масштабе мы видим в отдельных соглашениях об обмене опытом и взаимной помощи, заключенных самостоятельно разными пролетарскими группировками театра СССР и заграницы, и в основании международного центра рабочего театра, только что оформившегося организационно. Задача научной марксистской мысли — прийти на помощь пролетарскому театру в анализе сделанного, в критике, в выработке теоретических предпосылок для его дальнейшего роста.

НЕМЕЦКИЕ ВОЕННЫЕ РОМАНЫ [1]).

Борис Киреев.

К пятнадцатилетию войны появилось вновь много произведений, описывающих ее. Книги, на которых мы остановимся, принадлежат представителям мелкобуржуазной радикальной интеллигенции. Они прониклись ужасом тех картин, которые наблюдали на фронте, они до сих пор носят воспоминания, мучащие кошмаром, их раны, моральные и физические, дают себя чувствовать, и, делясь со своим читателем думами и переживаниями, они находят в этом оправдание, они, высказываясь, отдыхают.

Эрих Мария Ремарк принадлежит к числу наиболее читаемых в настоящее время писателей. В кратчайший срок его книга выдержала полуторамиллионный тираж. Ее перевели на все языки. Она действительно потрясает, она действительно лучшее из того, что написано о войне. Но здесь же нужно сразу оговориться. По идеологии Ремарк — типичный мелкий буржуа. Правда, он подчеркивает рабочее происхождение своего героя, он упоминает о профессии отца. Но этот пролетарий по происхождению рассуждает, думает, как интеллигент, не знающий путей, не знающий выхода из тупика, в который упиралось человечество и тогда, в годы войны, и теперь. Здесь все характерно, начиная с эпиграфа. Вот он: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Она лишь делает попытку рассказать о поколении, которое было уничтожено войной, хотя и избежало ее гранат».

Группа молодых гимназистов под влиянием своего преподавателя Канторека, убежденная его патриотической речью, уходит добровольно на фронт. Это мальчики, которым едва стукнуло 18 лет. Война перемалывает их, переделывает по-своему, и через год пребывания в армии перед нами уже не дети, а старики. Ремарк потрясающе прост. Он не ищет исключительных моментов, он описывает будни войны, но будни эти настолько ужасны, сцены, которые он зарисовывает, так трагичны, что теперь, переживая все это, читатель, кто бы он ни был, волнуется вместе с автором, сжимает кулаки и ищет выхода в справедливом гневе. Для нас, для нашей страны этот выход давно найден, но Ремарку и миллиону его читателей он еще до сего времени не понятен. «Нас сделали жесткими, недоверчивыми, безжалостными, мстительными, грубыми — и это было хорошо, так как именно этих свойств нам нехватало. Если бы нас послали в окопы без этой подготовки, то, пожалуй, большинство из нас сошло бы с ума» (стр. 26). Дети превратились в зверей. Но были и положительные стороны, которые находит Ремарк в войне и которые все же ничего ему не подсказывают: «... самым важным было то, что в нас проснулось крепкое, практическое чувство спаянности, которое впоследствии, в окопах, выросло в наилучшее, что принесла война — *в товарищество!*» (стр. 27). Даже то обстоятельство, что товарищами сделались люди, слишком далекие друг от друга в мирной обстановке, даже и это ничему не научает. На смену юношескому задору, юношеской вере приходят усталость, безверие, разочарование.

«Мы уже не молодежь. Мы уже не хотим штурмовать мир. Мы — беглецы. Мы бежим от самих себя, от нашей жизни. Нам было 18 лет, и мы начинали

---

[1]) Эрих Мария Ремарк. «На западном фронте без перемен». Перевод с немецк. Сергея Мятежного и Петра Черевина. Под ред. Дм. Уманского. Предисл. Карла Радека. Дешевая библиотека Зифа. Зиф. М. — Л. 1929. Стр. 224. Тир. 50 000 экз. Ц. 35 коп. Эрнст Глезер. «Год рождения 1902». Роман. Перевод Г. А. и А. Г. Зуккау. Изд. «Время». 1930. Стр. 271. Тир. 4 000 экз. Ц. 2 руб. Георг Вринг. «Солдат Зурен». Роман. Перевод с немецк. Ир. Татариновой и Ел. Черняк. С предисл. Дм. Уманского. Зиф. М. — Л. 1929. Стр. 244. Тир. 5 000 экз. Ц. 1 руб. 50 коп.

любить мир и жизнь; нас же заставили стрелять по всему этому. Первая разорвавшаяся граната угодила нам в сердце. Мы отрешены от деятельности, от стремлений, от прогресса. Мы уже в это не верим; мы верим в войну» (стр. 72).

Но ведь это было десять — двенадцать лет назад. С тех пор прошло слишком много времени. Мир не стоит на месте, и если понятно и до некоторой степени оправдано это душевное смятение юнцов под ураганным огнем, если даже восклицание Ремарка о том, что они погибли, было не просто свидетельством временного упадка сил, то как оправдать, что и теперь, когда писалась эта книга, Ремарк все время повторяет: «Я думаю, мы погибли», «Жизнь приходит к концу», и, наконец: «Я знаю все, что теперь, когда мы на войне, засело в нас глубоко, как камень, снова всплывет после войны, и только тогда начнется разложение на жизнь и на смерть.

Дни, недели, годы, проведенные нами здесь, вернутся еще раз, и наши убитые товарищи восстанут тогда и будут шествовать с нами, наши головы прояснятся, у нас будет цель впереди, рядом с нами будут наши убитые товарищи, а позади нас — годы фронта... *Но против кого, против кого?»* (стр. 111).

Последняя фраза как нельзя лучше характеризует автора. Он и сейчас бьется в противоречиях. Он и сейчас еще не понимает ни истинных причин войны, ни средств предотвратить подобную катастрофу. Герой произведения стоит на часах около лагеря русских пленных. «Приказ сделал из этих спокойных фигур наших врагов, другой приказ мог бы превратить их в наших друзей. На каком-то столе подписали документ люди, которых никто из нас не знает, и на долгие годы нашей целью стало то, что прежде заслуживало презрение мира и высшую кару. Как можно ощущать вражду, глядя на этих людей с детскими лицами и апостольскими бородами? Каждый унтер-офицер для новобранца и каждый преподаватель для учеников более злой враг, чем они для нас. И все-таки мы бы опять стали стрелять по ним и они по нас, если бы они очутились на свободе.

Я пугаюсь: мне об этом нельзя думать, *этот путь ведет в бездну*. Для этого еще не наступило время, но я не хочу упустить эту мысль, я хочу ее сохранить, замкнуть ее до тех пор, *пока не кончится война*. Сердце мое бьется учащенно. Не в этом ли цель, то великое, то единственное, о чем я размышлял в окопах, что я искал как оправдание бытия *после* этой катастрофы всего человечества, не задача ли это для будущей жизни, достойной этих лет ужаса?» (стр. 151). Бездной называет Ремарк даже самую мысль о классовой солидарности. Он пытается удержать ее до окончания войны. Но война кончилась, и даже теперь, когда Ремарк пишет книгу, он опять, как и раньше, думает об этом неуверенно и со страхом.

Мы задержим внимание читателей еще на одном высказывании автора.

«Я молод, мне 20 лет, но о жизни я не знаю ничего, кроме отчаяния, смерти и страха и переплетения бессмысленнейшей беспечности с бездной страдания. Я вижу, что народы натравливаются друг на друга и молча, не ведая, что творят, тупо, послушно и невинно убивают... В течение многих лет нашим единственным желанием было убийство — это было нашей целью и нашей сущностью. Наше знание жизни ограничивается смертью. Что они могут ждать после этого? И что же будет с нами?» (стр. 203). И дальше — крик: «Мы придем усталыми, упавшими духом, выдохшимися, беспочвенными и лишенными надежд. Мы не сможем уже приспособиться к жизни» (стр. 223).

Растерянность и отчаяние сквозят в каждой строке произведения Ремарка, но даже и при этих обстоятельствах книга его, в особенности там, по ту сторону наших границ, — явление революционное, помогающее в нашей борьбе с империализмом. Ремарк поведал о страшной войне с такой силой, с такой искренностью, что его протест, его гнев, пусть даже имеющий характер только отрицания, сумеет заронить зерно истины в душу читателей, в особенности

тех молодых читателей, которые сами не были непосредственными свидетелями страшной катастрофы на фронте.

Об этом поколении говорит другой немецкий писатель, Эрнст Глезер, в романе «Год рождения 1902». Здесь тоже характерный эпиграф открывает книгу. Этот эпиграф показывает настроения того поколения, о котором идет речь: «Война — это наши родители». Зеленая молодежь, мальчики, школьники перед началом войны. Они зубрят уроки, они прилежно занимаются военной гимнастикой, из них тщательно вытравливается все, что не должно быть присуще «истому германцу». Шагистика, приседание, утомительная зубрежка, ограниченный круг интересов их собственных родителей — все это мало способствует развитию дарований, заложенных в юношах. Маленький городок, в котором развертывается действие, пестр и разнообразен. Здесь и депутат Гофман, колоритная фигура социал-демократа, и отец героя — типичный чиновник, ожидающий войны с нетерпением и восторгом, так как она, по его мнению, очистит от греха мир, здесь и рабочий Кремельбейн, человек сильной воли, подлинный вождь рабочих, по крайней мере до того времени, как разразилась война. Их целая галлерея. Все они разнообразны, но в то же время и узко-ограничены. Единственно кто противопоставляется им — это полковник фон-К. Это тип трезвого, умного человека, убежденного консерватора, человека долга, но прекрасно понимающего пагубность и той политики и тех настроений, которые держали Германию перед войной. Германия сходила с ума — так чувствовал полковник. Он писал какие-то доклады, статьи и в результате оказался бойкотированным. Его сын, много переживший и видевший, несмотря на свои детские годы, безгранично верит отцу; он пользуется некоторым влиянием на своих товарищей по школе. Но пока что влияние это не идет дальше обычных товарищеских игр, грушировок и взаимной поддержки. Первые сведения о войне. Все меняется. И вчерашние враги соединяются в едином патриотическом порыве. Уже нет социал-демократов, начальников полиции, нет рабочих и чиновников, всех охватило единодушие, все веселы и приветствуют войну как долгожданный праздник. Дети подчиняются общему настроению. Они также участвуют в демонстрациях, пьют пиво и кричат «Hoch!». Они также за войну. Положение сына полковника покачнулось. Его пораженческая позиция, обусловленная разговорами с отцом, отталкивает от него даже ближайших друзей. Однако война идет все дальше и дальше, жизнь становится с каждым днем труднее, и дурман начинает мало-по-малу проходить. Автор показывает впечатления мальчика, психика которого формируется в такое ужасное время. Он видит ужас, горе, голод, смерть, он все чаще начинает задумываться о том, что его приятель, от которого он когда-то отвернулся, до некоторой степени прав. Ему почти не приходит в голову мысль о своем будущем. Он уже опустошен. Роман несколько проигрывает от того, что автор уделяет слишком много внимания первым сексуальным переживаниям юноши. Целые страницы, даже главы, отведены этому. Он внимательно, шаг за шагом показывает, как от простого любопытства ребенок переходит к смутному ощущению и как это, в свою очередь, вытесняется первым подлинным чувством. Это представляло бы определенный интерес на другом фоне, но война с ее ужасами как-то ослабляется подачей этой стороны переживаний героя. Это могло бы звучать как противопоставление войне — смерти. Это могло бы выглядеть как утверждение жизни, но это именно не удалось автору. Действие как бы развертывается поочередно. Война и одна сторона жизни ребенка, и эта другая — сексуальная. Довольно пессимистический тон книги не способствует восприятию этих моментов как моментов радости и торжества. Глезер, подобно Ремарку, также не показывает нам выхода. Правда, Кремельбейн скоро понял истинную причину войны. Правда, автор цитирует даже его пораженческие письма, но

этим и ограничивается. Сам он растерян, он так же, как и Ремарк, не понимает и по крайней мере нигде не показывает, что именно этим путем только и можно выйти из тупика. Герой его произведения калечится физически от недоедания, психически приходит к единственной мечте уйти от страшной действительности, как можно меньше думать о войне, о работе. Ему помогает проснувшееся чувство любви. Именно здесь, на этом, он сосредоточивает все внимание, именно это спасает его от всей остальной, слишком неприглядной действительности. Это, конечно, не выход, и автор сам, видимо, сознает это. Он лишает героя последней радости. Случайная смерть его возлюбленной от бомбы, сброшенной с аэроплана, обрывает книгу. Ее закрываешь со смутным чувством досады и недоумения. Этот тупик не случаен в концовке автора. Его поколению, рожденному в 1902 г., не на что надеяться. Им остается утешаться, обвиняя в войне родителей.

Непосредственно к этим работам примыкает книга Вринга — «Солдат Зурен». Книга слишком проста и безыскусна на первый взгляд. Но эта безыскусственность создана автором нарочито. Он рассказывает о войне точно так же, как будто листает перед читателями приходо-расходную книгу. Это будни. Солдатские будни в тылу, в прифронтовой полосе и на фронте. Вринг почти не возмущается. Он не морализует как Ремарк, он не ищет никаких выходов. Он просто передает то, чему был свидетелем, и заставляет читателя самого приходить к выводу. Галлерея солдат, выведенная Врингом, разнообразна. Он показывает их со всеми особенностями, достоинствами и недостатками. Он не скрывает их основных желаний и мыслей. Он просто констатирует факты.

«Среди нас человек 10 крепко верят в свою миссию: приобщить весь мир к германской культуре. Остальные предпочли бы сегодня, а не завтра, разойтись по домам» (стр. 79).

Но и о горстке, о десятке патриотов у Вринга находится презрительная фраза, вложенная в уста одного из солдат: «Они начитались патриотических ежегодников». Здесь, так же как и в предыдущей книге, не видно виновников войны. Здесь, так же как и в предыдущей книге, не показана империалистическая система в моменты ее наиболее страшной и интенсивной работы. Показаны только винтики этой машины, та самая «серая солдатская скотина», которая, по выражению Ремарка, «невинно убивает». Люди дичают, серьезно рассуждают о преимуществах того или иного орудия убийства, забывают о мирной жизни и привыкают к будням войны, как к единственно возможному существованию, подобно тому как чиновник, доживающий свой век на пенсии, не может уже надеяться ни на какое изменение в жизни. Это будни единственно возможные в мире. Война никогда не кончится. Война — быт. Следовательно, нужно приспособиться к ней. Достоевский когда-то обмолвился крылатой фразой: «Подлец-человек ко всему привыкает». Так привыкли и герои Вринга. С точностью и беспристрастностью хроникера-повествователя рассказывает Вринг, не спеша и не волнуясь. Можно ко всему привыкнуть, следовательно, можно привыкнуть и к тому, что ты — ничто. Эта мысль часто возвращается к солдату Зурену, к его друзьям, и она уже почти не пугает их. А потом является чем-то обычным, естественным, не волнующим. Вринг спешит занести все, что было в эти страшные годы, что удержалось в его памяти, что до сих пор мучает его, чем он должен поделиться с читателем и тем самым облегчить свое собственное ощущение.

Все три книги горячо протестуют против войны. Все три книги написаны мелкобуржуазными авторами и показывают ужас этого класса перед войной. Они ничего не могут противопоставить ей, кроме страшного напоминания. Другие выводы сделает и наш читатель и рабочий Запада. Он еще раз вспомнит о единственно-справедливой войне, о которой писал Иоганнес Бехер.

ЖУРНАЛ „НАСТОЯЩЕЕ“ И ЕГО БЕСПОЩАДНЫЙ КРИТИК.

Б. Резников.

«Настоящее» выходит в Сибири. Журналом руководит одноименная с ним литературная группа. Следовательно, журнал «Настоящее» не является просто поставщиком литературного чтива, как, к сожалению, многие наши литературные журналы, но представляет определенную точку зрения в литературе. Поэтому рассмотрение журнала надо начать с рассмотрения той литературной группы, которая им руководит.

Литературная группа «Настоящее» существует всего лишь второй год. Возникла она на почве решительной борьбы с правыми, можно сказать прямо с реакционными представителями сибирского отделения Союза писателей, бывшими вплоть до возникновения «Настоящего» буквально гегемонами во всем литературном движении Сибири. Чтобы дать о них читателю хотя бы приблизительное представление, достаточно указать лишь на двух. Зазубрин — типичный идеолог квасного пельменного сибирского патриотизма. Ныне он снят с ответственной издательской работы. Второй — некто Вегман, известный как ревнивый поклонник классического балета, настолько ревнивый, что готов объявить разоружителем пролетариата каждого, кто осмелится усомниться в надобности или хотя бы в качестве новосибирской явно халтурной оперетты.

Журнал «Настоящее», как и группа, которая им руководит, возник, рос и существует в атмосфере ожесточенной борьбы с классово-чуждым нам течением в литературе.

Лучше всего характеризует «Настоящее» декларация «настоященцев».

«Литературная группа «Настоящее» кладет в основу своей работы программу, выраженную в первом номере журнала «Настоящее» в передовой статье «Наше направление».

Именно:

«Мы хотим писать сегодняшний советский день в действии.

Мы хотим вскрывать факты.

Отражать мы хотим те факты, которые надо отражать, как нападение врага.

Мы хотим воздействовать, а не воспевать. Делать и переделывать жизнь, а не украшать ее трогательными стихами и нежными видовыми открытками.

Скука, тоскование, убегание от жизни — порочная привычка людей, не знающих радости делания вещей, радости творческого переделывания жизни.

Мы хотим стать горнистами армии советских строителей: будить от сна, звать к действию, предупреждать о врагах — косности, лени, обыденщине.

Лозунги:

Корчевать тайгу мозгов!

От патриархальной Горной Шории — к Тельбесу!

Плесень бездейственности и скуки — вытравлять!

Убегающих от жизни в страну лживой мечты — за шиворот и — на леса советской стройки!

Отважных зачинщиков новых дел — возвеличивать!

Настоящее — сегодняшнее. Настоящее — неподдельное. Настоящее — предвидение будущего.

Будущее — коммунизм. Туда — наше направление».

Точка зрения группы «Настоящее» в вопросах литературы такова:

1. Литература всегда была и теперь является в руках общественных классов одним из орудий производства их идеологии.

2. Враждебные пролетариату классы пытались и пытаются сохранить за собой идеологическое оружие в виде литературы, прикрываясь реакционной теорией о литературе как о самодовлеющей культурной ценности, строительство ко-

торой не допускает подчинения очередным классовым задачам.

3. Таким образом разделение литературы на высокую и низкую, временную и вечную, противопоставление литературы журналистике — реакционно, так как это способствует отрыву работников литературы и литературной молодежи от настоящего, от текущих боевых задач пролетариата.

4. В условиях пролетарской диктатуры литература как особый специфически-общественный вид работы должна целиком подчинять свои задачи целям и задачам рабочего класса и его борьбы: строительству социализма, укреплению классовых позиций пролетариата и его союза с бедняцко-середняцкими слоями крестьянства.

5. Поэтому необходимо сплочение тех работников литературы, которые с полной искренностью и безоговорочно ставят свою литературную работу на повседневную службу пролетариату. Для тех, кто искренне предан рабочему классу, сознательное подчинение литературной работы текущим задачам классовой борьбы пролетариата не только не ограничивает совершенствования литературной формы, но, наоборот, ставит перед ними требование и открывает новые возможности для достижения максимальной выразительности и силы воздействия литературных средств.

Эта декларация проводилась и на страницах журнала.

В результате двухлетней деятельности «Настоящего» разгромлена реакционная группа, господствовавшая в сибирской литературе. Разоблачено и дезавуировано несколько явно антисоветских произведений сибирских писателей. Некоторые из этих писателей до того времени считались даже пролетарскими. Благодаря деятельности «Настоящего» вынуждены были «эмигрировать» из Сибири два-три поэта, писавших отдающие шовинистически-национальным духом стихи. Благодаря же «Настоящему» в Сибири развилась и окрепла ассоциация пролетарских писателей.

Правда, СибАПП возник немного раньше. Но только благодаря «Настоящему», эта организация стала жить. До «Настоящего» СибАППом руководили такие люди, как, например, исключенный ныне из АППа «поэт» Феоктистов, писавший, по меткому выражению одного из «настоященцев», «плохие стихи и хорошие некрологи вымирающим маститым сибирским областникам».

Само собой разумеется, что всей этой боевой деятельностью «Настоящее» «заработало» себе немало врагов и ненавистников. Ясно также, кто эти враги. Поэтому понятно, что «настоященцы» имели право заявить, что против «Настоящего» — прежде всего классовые враги пролетариата. Этого, однако, не понял беспощадный критик из «На литпосту», ожесточенно напавший на «настоященцев» и назвавший их за приведенное выше заявление «рекламных дел мастерами». Но об этом ниже.

Кроме огромной и совершенно необходимой разрушительной работы, «Настоящее» проделало также и значительную положительную работу. «Настоящее» сколотило значительный актив, главным образом из писательского молодняка. Группы содействия «Настоящему» имеются теперь почти во всех крупных городах Сибири и, само собой разумеется, при всех сибирских газетах. Организована группа художников «Настоящего». Они снабжают отличными, остро-политическими рисунками не только журнал «Настоящее», но и сибирские газеты.

В Москве о «Настоящем» знали так же, как и о той ожесточенной борьбе, которая велась в Сибири против областнического реакционного руководства в литературе. Знали, но молчали. И только в 1929 г., уже после того как борьба эта явно склонилась в пользу пролетарских позиций, в № 7 «На литпосту» появилась статья о «Настоящем», подписанная неким А. С.

Критик из «На литпосту», не разобравшись в обстановке сибирского литературного фронта, ибо не хочется как-то верить, что «На литпосту», именующий себя органом марксистской критики, сознательно помогает подрывать позиции пролетарской литературы, об-

виняет прежде всего «настоященцев», «в изготовлении идеологических фальшивок».

В чем же критик из «На литпосту» усмотрел фальшивки? Совершенно ясно в чем: вот, например, статья А. Поповой в № 2 «Настоящего» за 1929 г. «Нет у нас, — пишет она, — ни времени, ни желания лежать на кушетке с толстым романом в руках и переживать. Нам некогда. Нам каждый час нужен». «Совлеките, — неистовствует А. С., — с этих высказываний революционную фразеологию, и перед вами предстанет законченный деляга. «Нам некогда», — говорит он и отбрасывает в сторону «толстый» «Капитал» Маркса. «Нам каждый час нужен» — презрительно поплевывает он на «толстый» том какого-нибудь Деборина» [1]).

Так вот оно что! Подлинная, нефальшивая пролетарская идеология состоит, оказывается, в том, чтобы не торопиться. Не спешите, имейте время, читайте толстые (без всяких кавычек), пухлые психологические романы «пролетарских» (обязательно в кавычках) писателей, переживайте, и вы обретете идеологию без фальши. Это, во-первых, а во-вторых А. С. поступает несколько, ну как бы это сказать, неопрятно. Тов. Попова пишет, что нам некогда читать толстые психологические (переживать!) романы, а А. С. подменяет психологические романы «Капиталом» и Деборинym и кричит при этом: «Караул, грабят!» Налитпостовскому критику и невдомек, что именно потому и некогда, именно потому и дорог каждый час, что нужно и активно участвовать в кипучей работе социалистического строительства, и читать «Капитал» и книги по философии диалектического материализма.

Здесь не место подробно разбирать статью А. С., хотя она заслуживает самого подробного разбора. Отметим лишь еще одно из многочисленных обвинений, дающих право беспощадному критику квалифицировать «Настоящее» как «подпильнячников» и «подбулгачников». Он обвиняет «Настоящее» в лефовстве. «Настоящее»-де не что иное, как «сибирское отделение Лефа». Надо сказать, что обвинение это не ново. «Настоященцы» слышали его уже не раз из уст Зазубрина и ему подобных. Критик из «На литпосту» повторяет лишь чужие слова. Но разберем это «ужасное» обвинение по существу.

«Настоященцы» неоднократно заявляли и устно и на страницах своего журнала о своем несогласии с платформой Лефа. Эта платформа подвергалась критике со стороны «Настоящего». Говорить о тождестве платформы и, главное, практической линии «Настоящего» с платформой Лефа может только или слепой, или человек недобросовестный.

Платформа «Настоящего» приведена выше. Неужели А. С. осмелится утверждать, что это и есть платформа Лефа? Если же это так, если лефы стоят на той точке зрения, что литература должна быть подчинена интересам классовой борьбы пролетариата, строительству социализма, если лефы считают, что литература является идейным орудием своего класса, если лефы также заявляют: «Мы хотим быть горнистами советских строителей», мы хотим «писать сегодняшний день в действии», то почему же пролетарский критик А. С. не с лефами, а против них? Почему он вместе со своими друзьями беспринципно блокируется с Шишковыми и прочими правыми? Почему?

А. С. на это не отвечает. Но мы сами можем ответить на этот вопрос. Потому, что Леф не «Настоящее» [1]), а «Настоящее» не Леф. Потому, что А. С. из желания облыжно «покрыть» «Настоящее» приклеил ему ужасно «сакраментальный» ярлык и еще потому, что А. С. «за толстые тома социального психологического романа» [2]).

---

[1]) «На литпосту», № 7, стр. 39.

[1]) «Настоящее» не тождественно Лефу. Тем не менее «настоященцы» в противоположность критикам из «На литпосту» полагали, что лефы, поскольку они хотят работать и бороться вместе с пролетарской литературой могут быть наиболее надежными попутчиками, нежели правые, которых отдельные товарищи из «На литпосту не редко берут под свою защиту.

[2]) Слова подлинные.

«Настоящее», производит впечатление нового оригинального боевого журнала. Даже злополучный А. С. вынужден был отметить, что в «Настоящем» «много талантливых иллюстраций, которые могли бы сделать честь любому советскому журналу».

Небезынтересно отметить, в какой скандальный конфуз попал А. С., облыжный критик «Настоящего». Повторяя зады сибирских кулацких бардов от литературы, А. С. дает такой приказ пролетарским писателям Сибири: «Пусть они пишут очерки, монополию на которые (якобы. — *Б. Р.*) захватило «Настоящее». Можно захватить монополию на органы печати, но как захватишь монополию на писание очерков? Непонятно. Но не в этом суть. Главное: «пусть они творческим своим опытом докажут, что неправильным является упростительское, категорическое противопоставление литературы «малой», литературы факта — литературе высокой, художественной, обобщающей».

Выходит как будто бы так, что «настоященцы» и совершают этот грех, противопоставляя... и т. д. Пролетарские писатели Сибири призываются доказать всю неправильность такого противопоставления. Но прочтите еще раз третий пункт вышеприведенной платформы «Настоящего». Там сказано: «Разделение литературы на высокую и низкую, временную и вечную, противопоставление литературы журналистике (т.е. очерку.— *Б. Р.*) реакционно». Ясно? Кому же в таком случае должны «доказать» молодые пролетарские писатели?

Вот видите, в какой просак попал А. С., руководившийся одним только горячим желанием покрыть «Настоящее».

Разумеется, платформу и практику «настоященцев» следует критиковать. Если у «Настоящего» нет общего с Лефом в понимании фактов, воспроизводимых литературой, то этот журнал сближает с позицией Лефа чрезмерное одностороннее выпячивание газетного жанра художественной работы. Именно поэтому и в платформе-декларации и в практике «Настоящего» не раскрыто конкретное содержание проблем пролетарской литературы, не выяснено многообразие ее тематики, ее приемов воспроизведения действительности. Эту сторону вопроса, однако, критики из «На литпосту» не поняли и в своем отрицании положительной работы «Настоящего» совершили гораздо более тяжкие ошибки.

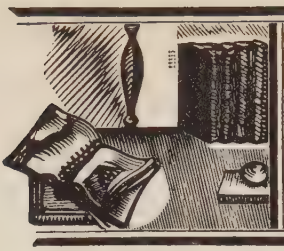
В заключение приведем выдержку из резолюции о «Настоящем» Сибирского краевого комитета партии.

1. Отметить положительную работу журнала «Настоящее», выразившуюся, главным образом, в следующем: журнал сумел своевременно охватить наиболее важные текущие общественно-политические темы (наступление на кулака, хлебозаготовки, индустриализация, борьба с правой опасностью и т. п.); журнал, организованный в конце 1927 г., все время решительно вел борьбу с классово-враждебными явлениями, с правой опасностью и примиренчеством в политике, литературе и искусстве и на этой основе достиг значительных успехов в области идейно-воспитательной работы среди журналистов, писателей и художников (в частности следует отметить организацию группы художников «Настоящее» и помощь СибАППу).

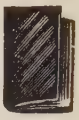
2. К числу недостатков работы журнала следует отнести: слабую связь с рабочим читателем (отсутствие массовой работы). Освещение в журнале почти исключительно сибирских тем, недостаточный тираж.

3. Отмечая оздоровительную работу, которую «Настоящее» сыграл за истекшие два года в литературно-общественной жизни Сибири, ведя свою работу на основе самокритики и решительной классовой борьбы, — бюро Крайкома предлагает устранить указанные выше недостатки, в частности — особое внимание уделить массовой работе.

Таков журнал «Настоящее» и таковы его критики из «На литпосту».



ОТЗЫВЫ О КНИГАХ



1. К. В. ДРЯГИН. Экспрессионизм в России. *Г. Федосеев.* **2. Чеховский сборник.** *Б. Киреев.* **3. Литературные беседы.** *В. Н.* **4. Путеводитель по современной русской литературе.** *Э. Блюм.*

К. В. ДРЯГИН. Экспрессионизм в России. (Драматургия Леонида Андреева.) Труды Вятского педагогического института им. В. И. Ленина. Вятка. 1929. Т. III. В. IV. Стр. 84. Ц. 65 к.

В ряде критических работ о Леониде Андрееве книга К. Дрягина займет весьма почетное место. Примыкая к В. Воровскому в трактовке социальных основ творчества Л. Андреева, К. Дрягин дает утонченную характеристику общественной группы, бытие которой нашло свое выражение в творчестве первого русского экспрессиониста. Автор исследования ограничился изучением двух драм Андреева: «Жизни человека» и «Царя-голода» как произведений, в которых стиль писателя достиг своей полноты и законченности.

Утверждая вместе с Воровским, что творчество Л. Андреева выражает общественное бытие той группы мелкобуржуазной интеллигенции конца XIX в., которая, несмотря на грозившую ей гибель, пыталась оставаться «сама собой, упорно веруя в свою «сверхклассовость» и спасительную миссию», К. Дрягин аргументирует эту точку зрения детальным изучением стилевых компонентов драматических произведений писателя. Однако его задача — показать, что Л. Андреев является зачинателем экспрессионизма в России, что общественное бытие, породившее творчество Андреева, есть бытие, в недрах которого только и мог родиться литературный стиль экспрессионизма.

В моменты острых социальных конфликтов мелкобуржуазная интеллигенция в лице своих значительных групп нередко пытается выступить как «самостоятельная сверхклассовая» общественная сила, пытающаяся противопоставить себя «ограниченным» классовым интересам пролетариата и буржуазии. Ее попытка занять межумочное положение толкает не на революционную борьбу с буржуазными владыками жизни, а скорее на выполнение трагикомической роли примирителей борющихся классов. «Восстание мелкобуржуазной интеллигенции не имеет целью социальную революцию, а скорее, наоборот, оно полно страха перед возможным восстанием «Голодных». Отсюда — социальное бессилие, истерическая философия борьбы за «справедливость и счастье индивидуума».

Социальная оторванность от общественных классов, обладающих реальной исторической силой, оторванность от активного участия в общественной борьбе ведет за собой метафизический строй их сознания.

Диалектика общественной борьбы классов непонятна мелкобуржуазной интеллигенции, уединившейся на «высокую гору своего «сверхклассового положения».

Метафизические абсолюты в виде пресловутых «добра, истины и справедливости», лишенные всяких границ времени и пространства, гипостазирование явлений социального зла определяет ее ограниченную «нищету философии».

В творчестве Л. Андреева эти основные признаки мелкобуржуазного интеллигентского миросозерцания и мироощущения доведены до их последних границ.

Характерное для драм Андреева движение мысли построено по методу антитезы. Его принцип: «да — да, нет — нет»; иного не знает; с иным он не может «помириться». Отсюда «схематизм и гиперболизм как основная стилистическая линия» драмы Андреева. Л. Андреев видит жизнь не в ее живой конкретности, а в бесплотных алгебраизированных субстанциях и категориях. Отсюда все действующие лица его драм — отвлеченные типы, персонифицированные категории его сознания.

В движении этих категорий, алгебраизированных характеров в сущности нет никакой жизненной диалектики: это скорее движение мысли, но не движение действия, борьбы. Поэтому построенная в трагедийном плане его драма не приобретает трагедийного пафоса.

Мелкобуржуазная интеллигенция в своем «сверхклассовом историческом призвании» была не столь трагична, сколь трагикомична; ее трагедия сопровождалась бессильной истерикой, а разрешалась прыжком в веселый канкан или в лучшем случае — уходом в «очень веселую, милую домашнюю обстановку».

Композиция драмы и ее изобразительные средства находятся в полном органическом соответствии с ее содержанием. Диалог героев вытянут в одну общую линию; он лишен индивидуальной окраски или, как выражается К. Дрягин, он лишен индивидуализирующих черт. Путем детальных наблюдений автор подтверждает правильность своего вывода. В этом отсутствии индивидуализирующих черт в диалоге автор исследования видит некоторую связь драматического стиля Л. Андреева с трагедийной традицией. Это свое наблюдение К. Дрягин подтверждает и другими соображениями (введение Л. Андреевым хоровых реплик и пр.). Монолог героев Андреева носит патетический характер; он рассчитан на декламацию, а поэтому в движении ритмизирован, а по содержанию построен на антитезе.

Автор прав в своих заключениях о стилистических особенностях выразительного строя речи Л. Андреева.

Нельзя не согласиться, что эти особенности, как и ряд других, о которых не упоминается в рецензии, связаны с общественной психологией, закрепленной в произведениях Л. Андреева.

«Надклассовое» бытие межумочной мелкобуржуазной интеллигенции, этих исторических отщепенцев, пытавшихся творить мир по законам «истины и справедливости», без участия движущих историю общественных классов, вопреки объективному ходу вещей — это бытие интеллигенции с роковой необходимостью влекло ее к бессильной декламации своих идеалов и тем более крикливой декламации, чем острее чувствовала она свое бессилие, свою обреченность.

Ее антиисторическая декламация не могла не подняться до реторико-патетической напряженнейшей до срыва интонации. Безумный страх вызывал безумный крик.

Социологическое изучение стиля Л. Андреева привело автора рецензируемой книги к новому взгляду на историю экспрессионизма в России: первым экспрессионистом был Л. Андреев.

Г. Федосеев.

ЧЕХОВСКИЙ СБОРНИК. Найденные статьи и письма. Воспоминания. Критика. Библиография. Изд. Общества А. П. Чехова и его эпохи. М. 1929. Стр. 347. Тир 5 300 экз. Ц. 2 р. 25 к., перепл. 40 к.

Настоящим сборником Общество памяти Чехова начинает свою издательскую деятельность. На обложке книги упоминается о том, что Чехов мало изучен и далеко не все, написанное им, опубликовано. Что же вошло из неопубликованных материалов в настоящий сборник? На двадцати шести страничках помещено несколько статей и заметок, относящихся или к раннему периоду деятельности Чехова или же помещенных без подписи, под псевдонимом, в более позднее время сознательно выкинутых Чеховым при первом редактировании полного собрания сочинений. Составители сборника нашли возможным перепечатать и хроникер-

ские заметки, принадлежащие перу Антона Павловича, и коротенькие некрологи, и рецензии на тот или иной концерт, на ту или иную пьесу. Нужно сказать, что большинство этого материала не представляет никакого интереса как для читателей, так и для характеристики творчества писателя. Видимо единственным критерием при выборе материала служила принадлежность той или иной заметки Чехову и только. Гораздо больший интерес представляют те письма, которые включены в настоящий сборник. Относящиеся к разному времени, адресованные и литераторам и хорошим знакомым, они брызжут юмором, тем самым жизнерадостным юмором, который характеризовал Антона Павловича вплоть до последнего периода его жизни, омраченного тяжелым недугом. Но и здесь опять не соблюдена мера. Приведены, например, даже такие записки:

«Дорогой Николай Дмитриевич (Телешов. — *Б. К.*). Простите, я обманул Вас невольно. Не был вчера у Вас, потому что заболела сестра. В следующую среду приду непременно. Желаю всего хорошего, крепко жму руку. Ваш А. Чехов».

Почему понадобилось включать подобную переписку, кому интересны записки такого рода — непонятно.

Статья Михаила Чехова, переводчика, брата А. П., рисует Чехова-каникуляра. Эти беспретенциозные воспоминания прочитаются не без интереса, но ничего нового к облику писателя не прибавят.

Раздел статей открывается работой Дермана: «Раннее творчество Чехова». Установка автора заключается в следующем: констатируя, что все творчество Достоевского прошло под знаком «Бедных людей», Короленко — под знаком «Эпизодов из жизни искателей» и т. д., Дерман именно с этой точки зрения подходит и к раннему творчеству А. П. Излишне говорить о шаткости подобного рода предпосылок. Достаточно привести в пример первые работы Суворина, очень быстро перекрасившегося из радикала в мракобеса, Тихомирова, проделавшего аналогичный путь, Рошфора, закончившего свою жизнь отъявленным националистом и шовинистом, и т. д. Гораздо интереснее работа Пиксанова, разбирающего на основе образа конокрада Мерика романтических героев в творчестве Чехова. Правда, и это касается только первого периода работы писателя и относится целиком к его молодости, но этот разбор дает гораздо больше, нежели разбор Дермана. «Палата № 6 в развитии творчества Чехова» — так озаглавлена статья Кубикова. Как обычно у этого критика, она чересчур увязана с биографией А. П. Гораздо интереснее те работы, которые посвящены не исследованиям, а изложению фактических материалов. Так любопытно сообщение Балухатого о взаимоотношениях Чехова с драматической цензурой. Конечно, в наши дни заметка эта представляет интерес курьеза, но с этой точки зрения она ценна и к тому же сообщает неопубликованные материалы. Заметка Сыромятникова об отношении Чехова к игре артистов в его пьесе нового ничего не прибавляет. То обстоятельство, что Чехов не соглашался с трактовкой образов на сцене, давно известно, и не стоило к этому возвращаться. Один из наших лучших знатоков Чехова, Юрий Соболев, дал подробный указатель литературы. Составитель не претендует на исчерпывающую полноту указателя, но этот критический отбор, дающий действительно наиболее ценное из имеющегося, только позволит лучше разобраться в массе материалов по Чехову работнику, серьезно интересующемуся творчеством А. П.

Каков же общий итог первого начинания Общества Чехова? За исключением двух-трех заметок и нескольких писем да библиографического указателя сборник не представляет интереса ни для исследователей, ни для широкого читательского актива. Творчество Чехова действительно мало изучено, но публикация его хроникерских заметок и отдельных, случайных исследований едва ли целесообразна. Пиэтет имени довлеет над редакцией. Историко-литературное

гурманство, по нашему мнению, излишне, а потому и подобный сборник обречен на неуспех. Он в чеховской литературе почти пустое место.

Борис Киреев.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ БЕСЕДЫ. Сб. Изд. Об-ва литературоведения при Саратовском государственном ун-те. Саратов. 1929. Стр. 172. Тир. 500 экз. Цена не ук.

Среди основных статей сборника напечатаны следующие: С. З. Каценбоген «Л. Н. Толстой» (социально-политические и философские воззрения); А. П. Скафтымов «Диалектика в рисунке Л. Толстого»; А. Н. Лозанова «Лев Толстой и устная словесность»; Л. Вуттке «„Голый год" Пильняка»; Б. Я. Гейман «Молодой Гете и натурализм эпохи „бури и натиска"»; В. Я. Каплинский «Реализм и условность в построении «Декамерона» Боккачио»; В. В. Буш «Из переписки А. И. Эртеля с А. Н. Пыпиным».

Попытку издавать местными силами подобные сборники нужно в общем приветствовать. Но в издании должна быть четкая целевая установка — обслуживание преподавателя-словесника, а это обязывает ко многому. Во-первых, разработка методологических проблем и историко-литературного материала должна происходить с таким расчетом, чтобы рядовой преподаватель мог углубить и знания свои и научные навыки. Во-вторых, разработка должна иметь выдержанный марксистский характер и быть основана на безоговорочном признании основных принципов современного марксистского литературоведения. Только в таком плане и целесообразна издательская работа подобных литературоведческих обществ, возникающих в провинции, где они претендуют на руководящую роль в педагогической среде.

Под этим углом зрения рассмотрим рецензируемый сборник. Наиболее удачными оказались здесь статьи по западной литературе Б. Я. Геймана и В. Я. Каплинского. Автор первой статьи ставит перед собой задачу показать Гете в плане таких тенденций его творчества, которые, хотя бы с существенными оговорками, по своему основному революционному настроению могут быть признаны родственными нашему времени. Статья написана в методологическом отношении четко и может быть полезной.

Недостатком второй статьи является узкий и специальный характер поставленной темы. Поэтому, несмотря на то, что привлечен богатый материал и что ему дано правильное освещение, эта статья не дойдет до сознания рядового преподавателя.

Интересный материал дается в сообщении В. В. Буша, опубликовавшего ряд писем из архивных материалов по изучению литературного народничества. Серьезные возражения вызывает статья А. П. Скафтымова. Отсутствие материалистического и монистического понимания толстовского творчества является ее органическим пороком. Формирующее начало в литературе Скафтымов находит или в «познавательной точке зрения писателя», в литературных традициях, в стремлении писателя к большей сложности или к преодолению «прежних способов понимания и изображения человеческой психики» (стр. 19) или, наконец, в известном кругозоре писателя, «который дается автору его социальным положением» (стр. 21). О действительных социально-экономических причинах, организующих литературу, в статье нет ни слова. Заметное отсутствие ссылок на марксистскую литературу о Толстом и рядом с этим преобладание ссылок на старую идеалистическую литературу и новую формалистскую, нечеткая фразеология и методологический эклектизм обесценивают статью.

Эклектически построена и статья Л. Вуттке. Если первая — социологическая — часть статьи довольно верно развертывает понимание пильняковского творчества, то вторая — «Творческая история» — создает неблагоприятное впечатление. Для Л. Вуттке, повидимому, еще неясно, что творческая история является вариантом биографического метода и, следовательно, несовместима с методом марксистским. Изыскания Л. Вут-

тке в области «прототипов» принимают курьезный характер. Для автора приобретает важность сходство, напр., в комплекции, в цвете глаз и проч. (стр. 88), которое он находит у «прототипа» и художественного образа. Автор статьи находит у Пильняка «настоящие» часы, которые он нашел в доме Пильняка, и не находит «настоящего» рояля. Л. Вуттке обнаруживает перед домом Пильняка в Саратове фонарь и с умилением сообщает, что он и по сей час стоит так, как был изображен Пильняком. Л. Вуттке замечает, что «лестница в действительности не настолько стара и расшатана, как указывает автор, коридор то же». А вы не думаете, тов. Вуттке, что после «Голого года» коммунотдел взял и починил эту лестницу? «На ларях действительно навешаны замки, но не пудовые» (стр. 89), — изумляется Л. Вуттке.

Одним словом, «наивный реализм» приобретает тут формы еще «дамской наивности» и совершенной ненаучности.

Подобные статьи лишний раз напомнят нам, что литературоведам-марксистам не по пути с «творческой историей», которая является не чем иным, как замаскированным биографическим методом.

В. П.

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. Составил Ив. Н. Розанов. Изд. 2-е. Изд. «Работник просвещения». М. 1929. Стр. 364. Тир. 4 500 экз. Ц. 1 р. 25 к. [1])

Одним из желательных видов библиографических пособий является путеводитель, заключающий в себе строго отобранный, тщательно систематизированный и аннотированный критико-теоретический материал. Такой путеводитель должен руководить читателем-учащимся, направлять его, помогать ему разбираться в огромном количестве критического материала. Пользующийся таким указателем не должен будет блуждать по «потемкам» критико-теоретической литературы. Такого указателя у нас до сих пор не было, хотя он и «необходим, как воздух, как вода».

Если в подобном указателе найдет себе место также краткая, но точная характеристика литературных стилей, школ, течений, направлений, отдельных писателей и литературоведческих группировок, освещение литературных споров, то этот указатель окажется не только подлинным путеводителем по литературе, но и своеобразным историко-литературным курсом, рассчитанным на самодеятельность учащегося. Большая заслуга И. Н. Розанова в том, что он впервые вводит такой необходимый вид справочника-путеводителя [1]). Розанов не ограничивается писателями-художниками, но вводит в путеводитель также и литературоведов, включает материалы методологические, что является несомненным достоинством путеводителя.

Совершенно естественно, что при составлении такого указателя нужно отбросить всякое «библиографическое бесстрастие». Мировоззрения, метод должны определять пределы, отбор и распорядок материала. У составителя рецензируемого путеводителя нет единой методологической установки. Кстати, достоинство Розанова в том, что он, не в пример многим, не афиширует свой путеводитель как марксистский и тем самым не вводит в заблуждение читателя.

Каждое литературное направление, группировку, каждого автора Розанов преподносит в трех разрезах. Во-первых — биографические данные (или социальный состав группировки), во-вторых — литературная репутация и в-третьих — библиография. Хотя Розанов и считает своей целью «дать ориентировку в важнейших явлениях современной русской литературы», все же в путеводителе нет указаний на социальные корни литературных направлений,

[1]) Первое издание выпущено было как приложение к журналу «Народный учитель» и в продажу не поступало.

[1]) Рецензируемая книга является как бы продолжением «Путеводителя по литературе XIX в.» (рецензию о нем см. в журнале «Печать и революция», кн. 7 за 1928 г.).

нет характеристик творчества отдельных писателей. Все это заменяется биорепутационными сведениями.

Читатель не найдет ответа на недоуменные вопросы — что такое пролетарская или крестьянская литература (хотя бы в тех пределах, в которых наша критика на это ответила). Вместо этого он найдет сведения о социальном составе писателей и читателей, об их взаимоотношениях и т. д. Неизвестно, что такое символизм, почему он так называется (вообще же символистам отведено слишком много внимания и страниц). Нет изложения программы Лефа (не только критического, но вообще какого бы то ни было), платформы серапионов. Даже в главе о литературоведах их биографические данные преобладают над их позициями. Указания на теоретические позиции большей частью разбросаны, а иногда и совсем отсутствуют (Фриче, Коган и др.). Указано, что Сакулин «дает попытку построения собственного синтетического метода», а что это за метод такой — неизвестно.

Платформы конструктивизма читатель не узнает, зато он узнает, что К. Зелинский окончил именно 6-ю, а не 5-ю или 7-ю московскую гимназию. В путеводитель вошли даже такие данные: Балтрушайтис с пятого класса гимназии сам себя содержал; тетки Бальмонта писали стихи, дядя В. Шкловского — писатель Дионео, братья Бурлюки и С. Бобров учились в училище живописи и ваяния, но не окончили его. Даже девичья фамилия матери Ремизова не останется неизвестной читателю. В биографиях Розанов допускает ряд чрезмерно мягких формулировок, напр.: «Бальмонт с 1922 г. проживает за границей».

Второй разрез — литературные репутации. Путеводитель наполнен через край словами: шум, успех, шумный успех, слава, рекорды, мода, «поэт первого ранга», «важнейший попутчик», писателю «повезло» и т. д. Соответственно с этим критики делятся на «друзей», «врагов», доброжелателей, поклонников («один из самых *пламенных* поклонников Бальмонта — Львов-Рогачевский»). Мелькают «симпатии» и «антипатии» критиков. Впрочем в последнем виноват не столько составитель, сколько сама критика, которая, что греха таить, часто такой и бывает.

Вопросы о биографии и литературных репутациях Розанов считает «наиболее существенными из вопросов, выдвинутых современностью». В число этих вопросов не попал, кстати, вопрос о стиле, подмененный расплывчатым учением о литературных сменах.

Совершенно правильно отмечает Розанов, что «элементарного деления критиков на марксистов и немарксистов теперь уже недостаточно», нужно дать и «внутримарксистскую диференциацию». Однако по марксистскому ведомству зачислен (помимо ряда «одиозных» имен) и Евгеньев-Максимов. В серии «Никитинских субботников» даны будто бы *только* марксистские статьи. За марксиста сходит даже Чужак (впрочем на стр. 165 он фигурирует и как марксист и как футурист одновременно). Самые же марксисты разделены на три категории:

I — критики академического типа и преподаватели,

II — критики-коммунисты, посвящающие только часть своей работы литературной критике, и

III — критики-журналисты, профессиональные литераторы.

По первой категории таким образом идут Фриче, Кубиков, Переверзев, Львов-Рогачевский и Клейнборт, по второй — Троцкий, Ольминский, Осинский, Бухарин и др. Даже диференциация критиков сделана по биографическому признаку.

По мнению И. Розанова, биографизм приобретает все больше сторонников. Противниками его были Айхенвальд, формалисты и Переверзев. Но Айхенвальд не научен, формалисты делают уступки в сторону изучения «внелитературного материала», а «следовательно,— как совершенно справедливо утверждает И. Розанов,— и в сторону биографий». Остается только Переверзев со своими учениками. Как только составитель доходит до «переверзевской

школы», он изменяет своему «бесстрастию» и не оставляет ни одного упоминания ее без противоположного отзыва (на трех страницах излагается даже статья Сретенского), или констатирует, что «большинство марксистов в противоположность Переверзеву...» и т. д. Для позиции составителя характерно, что путаную, эклектическую книжонку Яковлева он считает одной из лучших книг о Плеханове.

Для Розанова произведение художественной литературы не является продуктом классового художественного сознания. Поэтому он утверждает: «Не вопросы миросозерцания, не приемы творчества, а только частные пункты расхождения и вопросы тактики разделяют послеоктябрьских (!) писателей на группы». В связи с этим вызывает возражение самое распределение глав и писателей в книге. Попутчики оказываются между «Кузницей» и ВАППом, Нечаев и Шкулев между Низовым и Герасимовым. «Серапионовы братья» преподносятся как связанные не с попутчиками, а с футуристами — через формальную школу. В разделе «Неонародники и крестьянские писатели» стоят рядом Ремизов, Подъячев, Касаткин, Клычков, Вольнов, Клюев и др. Более поздних «крестьянских» писателей, чем Клычков и Орешин, не обнаружено. Герасимов и Кириллов, именно в периоде пребывания в ВСП, именуются пролетарскими писателями. Пролетарской названа и группа «Перевал», вместе со всеми своими «пролетарскими» Дружиниными. «Перевал» оказывается в преемственной связи с «Пролеткультом», так как «пролетарские литературные группы образовались большей частью из фракций, которые выходили из состава своего прежнего коллектива» (стр. 264).

Целый ряд утверждений и формулировок Розанова вызван его «внеклассовой» позицией. Так, отрыв символистов от действительности, их крайний индивидуализм и эстетизм — есть следствие опасного влияния их высокой образованности; «символизм был *склонен* к идеализму и мистике, а футуризм *исповедывал* материализм»; «творчество Кириллова *все* посвящено революции»; «критика признает, что попутчики... *уступают* пролетарским в *идеологии*»; «все они («крестьянские» писатели) с радостью встретили революцию, но потом большинство из них увидело, что за пролетариатом им не угнаться» и т. п.

В обзорах литературы о Д. Бедном и Неверове не упоминается об основном пункте расхождений критиков: споре о том — пролетарские ли это, или крестьянские писатели.

Фактических неточностей в книге почти нет. Не повезло только Либединскому. «Неделя» оказывается явлением более поздним, чем Сейфуллина (стр. 8), а «Завтра» — хронологически третьим произведением.

Из «армии» писателей Розанов выделяет около 150 имен. В целом отбор правилен. Лишними кажутся Балтрушайтис, С. Фомин, Пимен Карпов. С другой стороны, не выделены Слонимский, Багрицкий, Малышкин, Сергеев-Ценский и некоторые др.

Основная часть работы составителя такого путеводителя — обзоры, аннотации и рекомендация критической литературы. Здесь от Розанова можно требовать большего, чем он дал. Большинство указанных статей не аннотировано. Так, из двадцати пяти статей о Белом ни одна не аннотирована. То же в литературе о Фурманове, Безыменском и др. Иногда аннотируется менее существенный материал за счет более важного. Статья Локса о Горьком заняла более страницы, а письма Ленина к Горькому только указаны. Из статей о Блоке Иванов-Разумник аннотируется на сорока строках (не критически), статья Боброва — на двадцати, а статьи Троцкого и Фриче вовсе не аннотируются. Некоторые аннотации мало говорят читателю, напр., «обозрение и социальный анализ творчества» (книги Лелевича и Киршона о Есенине).

Чрезвычайно существенен для пользующегося путеводителем и распорядок материала. Здесь много ошибок. Так, среди тринадцати общих курсов второе место заняла путаннейшая книга

Львова-Рогачевского «Художественная литература революционного 10-летия». Среди литературы о Маяковском на первом месте «памфлет» Шенгели, о Федине — статья В. Дынник и т. п.

Самый отбор литературы («указывая важнейшую критическую литературу...») часто вызывает возражения. Наряду с ненужными рекомендациями (книга Багрия и мн. др.) имеется ряд существенных пропусков. О Горьком нет статей Плеханова (есть одна — да и то в серии «Никитинских субботников»), Меринга, Беспалова (вообще сборник «Литературоведение» Розановым учтен), Горбачева, книги Шкловского [1]). Нет также статей и заметок Ленина (учтены лишь письма), зато есть *шесть* вариантов Львова-Рогачевского, три варианта Кранихфельда, статья Тальникова 1911 г., статьи Войтоловского 1912—1913 гг., два раза указывается одна статья Клейнборта в «Вестнике Европы». Из всей юбилейной литературы 1928 г. отмечен лишь номер «Журналиста».

О Вс. Иванове не указаны статьи Гроцкого, Воронского о «Тайном тайных», Эльсберга, об Эренбурге есть лишь предисловие Бухарина и статья Горбова, и нет статей Фриче, Горбачева, Лежнева, Когана, Волина, книги Терещенко. О Пастернаке нет лучшей статьи — А. Лежнева. О Фадееве нет статей Фриче, Зонина, Якубовского, Эльсберга и др. Нет литературы о «Трансваале» Федина. Дата позднейших критических статей о Доронине и Орешине — 1924 г., о Садофьеве — 1919 г. О Вольнове и Городецком указаны лишь дореволюционные статьи (при наличии ряда позднейших). О В. Воровском, А. Богданове литературы вовсе не указано. Из трудов Томашевского указана лишь статья о биографии; работы Тынянова вовсе не указаны. С другой стороны, иногда Розанов приводит новые библиографические данные, в прежних указателях не имевшиеся.

В целом же обзоры, аннотации, распорядок и отбор литературы не всегда дают достаточную и правильную ориентировку в критическом материале. Розанов в большинстве случаев не воспринимает критику «критически», а плывет по «воле критических волн». Поскольку, плывя по волнам нашей критики, трудно притти к другим результатам, часть вины за недостатки путеводителя она должна взять на себя.

В пределах же поставленного себе составителем задания, т. е. в рассмотрении писателей в разрезах биографическом, «репутационном» и библиографическом, книга все же не может быть названа дезориентирующей, а при известном «иммунитете» читателя может частично оказаться и полезной.

Э. Блюм.

[1]) Указание мое на пропуск в ряде случаев вовсе не означает рекомендации называемой статьи. Я отмечаю лишь те материалы, которые более существенны, чем многое отобранное Розановым.

ХРОНИКА

КОМАКАДЕМИЯ — ПАМЯТИ В. М. ФРИЧЕ.

В связи со смертью В. М. Фриче Секция литературы приступает к подготовке собрания сочинений В. М. Фриче. Избрана комиссия для составления проспекта и конкретного плана издания в составе В. Ф. Переверзева, И. М. Беспалова, И. М. Нусинова, С. С. Динамова, Л. А. Фриче, И. Л. Маца.

Секцией намечен выпуск сборника памяти В. М. Фриче (две книги): 1) строго-научный сборник с серьезными статьями по всем отраслям деятельности В. М.; 2) популярная монография о В. М. Фриче.

▫ Библиотеку В. М. Фриче постановлено перевести в кабинет литературы Комакадемии.

ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ОРГАНИЗАЦИЯМ.

«Революционный фронт искусства» (РЕФ).

▫ В конце прошлого литературного сезона группа ЛЕФ была распущена. Летом текущего года один из основателей ныне распущенного ЛЕФа Маяковский организовал новую группу под названием «Революционный фронт искусства» (РЕФ). В беседе с нашим сотрудником представитель РЕФа т. Асеев сказал, что:

«Задачами новой организации являются дальнейшая проработка вопросов, поставленных ЛЕФом, и теоретическое и практическое уточнение их. РЕФ пересматривает заново лозунги ЛЕФа, сыгравшие большую роль в формировании советской литературы. Лозунги ЛЕФа имели своею целью повышение квалификации как писательской, так и читательской среды и поэтому были связаны с формальными моментами революционизирования литературы. Теперь, когда эти лозунги достаточно усвоены и зачастую составляют единственную заботу литературных группировок, организация РЕФа выдвигает в противовес им единственный правомочный для нашего времени лозунг: «Искусство для социалистического строительства». Если раньше заботой лефовцев было в первую очередь установление видов искусства, отвечающих современности, то теперь единственным видом искусства современности для РЕФа является то искусство, которое приближает нас к социализму. В соответствии с этим подразделение жанровое и формальное отпадает. (? — *Ред.*) Не фотография против рисунка и не факт против выдумки, а и факт, и фотография, и выдумка, и рисунок против аполитичности, беспартийности, «штатскости» искусства — за идеологию, за практическую помощь, за победу в боях, за будущее. Для искусства и литературы этим будущим не может быть никакое другое, кроме социалистического будущего, в соответствии с чем будет строиться дальнейшая практика РЕФа, уточнение и конкретизация которой связаны с дальнейшими разведками в области поэзии».

В совет ФОСП от РЕФа выделены тт. Асеев, Брик, Маяковский, Катаньян (Ломов) и Незнамов; в Исполбюро — Маяковский и Асеев; в литфонд — Асеев; в редсовет — Незнамов.

«Перевал».

▫ Всесоюзное объединение рабочих и крестьянских писателей «Перевал» переименовано в «Содружество писателей революции «Перевал». Это должно знаменовать переход от широкой массовой организации к персональному подбору

по признаку «содружества». Поэтому в текущем году «Перевал» переходит к углублению своей творческой работы и ее основных принципов, вырабатывая положения для создания литературной школы.

▫ «Перевал» возбудил перед ЦК ВКП(б) вопрос о создании своего литературно-художественного журнала. Содружеством журнал мыслится как литературно-художественный и критический ежемесячник.

Всероссийский союз писателей.

▫ На первом заседании правления председателем был избран Л. Леонов. В руководящие же органы ФОСП выделены следующие представители: в совет — тт. Леонов, Кин, Серебрякова, Кириллов, Шмидт, Малышкин, Огнев; в исполбюро — тт. Огнев, Кириллов, Кин; в секретариат — тт. Кириллов и Леонов.

▫ ВСП переименован во Всероссийский союз советских писателей.

Федерация советских писателей.

▫ На последнем заседании секретариата Федерации утверждено постановление Союза писателей об отзыве из издательства ФОСП представителей Союза писателей А. Тихонова и А. Эфроса.

▫ В связи с появившимися случаями неоднократного нарушения авторских прав советских писателей за границей секретариат Федерации постановил выделить рабочую тройку из представителей Гиза, ВОКСА и ФОСП для проработки вопроса о защите интересов авторов.

УКРАИНА.

Новые книги стихов.

▫ Киевское отделение Госиздата Украины выпустило новый сборник стихотворений Мик. Терещенко «Республика». Космическая борьба, вдохновляемые которой протестующий человек и протестующая природа восстают против своих границ и стремятся к свободе и звездам, — основные темы лучших стихотворений предыдущей книги того же автора «Мета й межа» («Цель и граница»). Некоторая доля космизма осталась и в «Республике», хотя в ней говорится уже не о дыме, ветре и растении, не о человеке вообще, преодолевающем неволю, но о стране работы — советской Украине, об ее западной сестре, заблудившейся в метель и мороз и ищущей пути на восток; об Октябре и о тенях старого мира, еще живущих в «перемонтованных домах».

▫ В изд. «Книгоспилка» вышла третья книга М. Бажана—«Будівлі» («Строенья»). В ней всего восемь стихотворений, неравноценных по качеству и различных по величине. В сборник вошли далеко не все лучшие вещи, написанные поэтом за последнее время. М. Бажан, как и М. Терещенко, — один из лучших мастеров украинского стиха. Ритмически он очень богат. Рифма его глубока и изощрена (пруш шлей — мокрый шлейф; ось така ти—строкатім; панійка — паника и т. п. и т. п). Эпитет неожиданен («худа стрела»), образ крепок («звучит колона, як гобою звук»). Остатки раннего футуризма уживаются в книге Бажана с тем воспеванием драгоценностей, который наиболее определился в триптихе о постройках (готический собор, врата времен Мазепы, современный дом). Словарь триптиха нарочито тяжел и декоративен. В столкновении двух полярных манер открывается для Бажана иная дорога, по которой поэт идет, отрекаясь и от ошибок новаторства и от внешней декоративности и эпигонства. Об этих новых путях в творчестве М. Бажана, освежающего бутафорию здоровыми прозаизмами, свидетельствует заключительное стихотворение книги «Размова сердець» («Разговор сердец»).

▫ Скончался Игорь Юрков, много печатавшийся в русских журналах и газетах, издававшихся на Украине. За несколько дней до смерти поэта вышел его сборник «Стихотворения».

▫ Русская ассоциация революционных писателей выпускает альманах «Ветер Украины». В альманахе, между прочим, помещена статья А. Селивановского о «куках» — полуполитическом, полулитературном кружке учащихся, работавшем в Киеве в 1916—1918 гг.

Новые театральные постановки.

▫ В ближайшее время исполняется 10 лет со дня основания театра им.

Франка. В сезоне 1929/30 г. франковцы ориентируются почти исключительно на пьесы революционных украинских драматургов. В репертуар театра включены «Диктатура» Ив. Микитенко, «Комсомольцы» Л. Первомайского, «Каменный остров» Ол. Корнийчука и «На камне горит» Мамонтова. При театре организуется драматургическая лаборатория, в которой будут работать молодые украинские драматурги.

▫ Пьеса Безыменского «Выстрел» переведена на украинский язык М. Семенко и пойдет этой зимой в театре им. Франка. Переведен на украинский язык и «Город ветров» Киршона. Театр им. Франка подыскивает пьесу драматурга Западной Украины.

▫ «Выстрел» Безыменского намечен к постановке в русской драме и в драматическом театре в Днепропетровске.

Новые кинофильмы.

▫ В наступающем 1929/30 производственному году украинская кинематография должна дать около 40 игровых картин. Социально-политических (эмиграция, антисемитизм, Западная Украина, Польша, Румыния) — десять. Социально-производственных, построенных на городском материале (рационализация, изобретательство, социалистическое соревнование, Днепрострой, черное золото),— также десять. Социально-производственных, сделанных на материале деревенском (колхозное строительство, землеустройство, классовая борьба в деревне),— девять. Картин, отражающих эпоху культурной революции, и картин бытовых (новый человек, работница и крестьянка — активистки, алкоголизм, жилищное строительство, рабочий выдвиженец, интеллигенция),— двенадцать. Пять фильм из жизни молодежи, шесть детских, четыре красноармейских, четыре антирелигиозных, четыре социально-исторических (Богдан Хмельницкий, 1905 год по повести Коцюбинского «Фата-Моргана» и др.); одна из жизни нацменьшинств и шесть короткометражных фельетонов. Само собой разумеется, что не все темы возможно будет реализовать в текущем производственном году. Этим и объясняется, что число их превышает количество 40 фильм, которые ВУФКУ намеревается выпустить.

▫ На Киевской кинофабрике закончена новая фильма М. Кауфмана «Весной» (Кауфман снимал с Вертовым «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом»). Первоначально, по мысли автора - постановщика, фильма должна была отражать не только наступление тепла в природе, но и весну республики. Однако впоследствии Кауфман решил сузить тему и снимать весну лишь как время года, связанное с определенными работами и определенными праздниками: революционными и религиозными, противопоставляемыми друг другу. Лучше всего удалась Кауфману лирика весны: последние вьюги, улицы в снегу, улицы в воде, первые цветы и листья, птицы, насекомые, борьба муравьев с пауком, дети. Превосходно снят поезд: он как бы катится с американских гор, и кажется, что рельсы под ним волнообразны.

▫ В Киев вернулась киноэкспедиция ВУФКУ, снимавшая картину «Земля» (сценарист и режиссер Довженко, оператор Демуцкий). Перед постановщиками стояла ответственная задача не впасть в обычный для наших деревенских картин примитив. Основная фактура материала фильмы — небо и земля. Кадр оголен до возможного предела. Все лишнее из него убрано. Сценарий «Земли» прост и уравновешен в своих частях. Показывается современное село. Фрукты, овощи, хлеб, скот. Смерть не страшна. Ест умирающий перед смертью, и жует корова. Все заняты своими делами: мать кормит ребенка, пчела летит за медом. В селе имеется организация трактористов. У них есть враги. Трактор приобретен и привезен в деревню. Один из трактористов идет по улице и танцует от ощущения полноты жизни. Неожиданно его убивают. Тракториста хоронят по-советски. Поют парни и девушки, вокруг яблони и вишни. Священник бродит по церкви и спрашивает у икон: «что есть истина?» Он пятьдесят лет добивается ответа. На могиле трак-

ториста оратор говорит, что слава о погибшем полетит по свету, как большевистский самолет. Все смотрят вверх. Их истина — самолет и трактор. Их истина — радость. Идет дождь. Он обмывает улицу, поля, дыни и тыквы. Он моет старую землю. На могиле тракториста бывшая его невеста целуется с другим хлопцем. Все радостно умирает, так же как все радостно цветет — вот философия «Земли». «Земля» будет одной из интереснейших советских картин этого сезона.

КИНО.

Пересмотр работы Ленарка.

▫ 23 сентября общее собрание Ленарка (Ленинградская ассоциация работников кинематографии), активизированное своей наиболее передовой революционной частью, признало необходимым генеральный пересмотр принципов организации и работы. Передовая общественность неоднократно отмечала политическую и идеологическую расплывчатость платформы Ленарка, засоренность его состава общественно чуждыми элементами и т. п. После годового периода собирания сил перед Ленарком вплотную стала задача четкого выявления своего классового лица. Общее собрание постановило: 1) платформу и устав пересмотреть и уточнить, для чего выбрать комиссию в составе тт. Эдельсона, Обнорского, Эрмлера, Подольского, Кринкина, Юткевича, Васильева, Пашковского, Михайлыка; 2) перерегистрацию членов Ленарка начать с 25 сентября и закончить в течение месяца. Комиссию избрать в составе тт. Юткевича, Васильева, Михайлыка, Трауберга; 3) изменить название организации и именовать ее впредь Ленаррк (Ленинградская ассоциация работников революционной кинематографии).

Вопросы кинематографии на пленуме РАППа.

▫ На последнем пленуме РАППа много времени было уделено вопросам кинематографии. Докладчиком выступил т. Киршон. Докладчик констатировал, что: 1) пятилетний план Совкино почти совсем не связан с нашим общим планом пятилетки и в нем совершенно не сбалансированы предположения и возможности. Весь план не имеет под собой реальной базы и представляет собой плод бюрократически-отвлеченного творчества; 2) чрезвычайно низка цифра ассигнований на культурфильму (14% всех ассигнований), что находится в противоречии с постановлениями кинопартсовещания; 3) попрежнему киноорганизациями почти ничего не сделано по линии подготовки новых режиссерских кадров (новая фабрика ВУФКУ загружена только на 50% из-за нехватки режиссеров); 4) Совкино попрежнему не желает считаться со всей важностью правильной организации деревенского проката, не прекращает снабжения деревни завалью и картинами предельной изношенности. Естественно, что при такой работе план кинофикации деревни окажется сорванным. Вообще по линии проката принцип классовой политики заменяется почти исключительно принципом политики классовой; 5) связь с общественностью почти никак не поставлена. Необходима всемерная поддержка работы ОДСК как общественного корректива деятельности киноорганизаций; 6) отсутствие контакта с общественными организациями привело почти к полному забвению постановлений кинопартсовещания. Докладчик подверг подробной критике художественно-идеологическую установку киноорганизаций. Совкино стоит на негативной позиции, которую докладчик определяет, как пораженческую: «Лишь бы *не* давать антисоветских картин». Межрабпом в составе своей продукции имеет такие доподлинно буржуазные картины, как «Веселая канарейка», «Белый орел», «Хромой барин». В национальных киноорганизациях еще чрезвычайно сильна националистическая установка, шовинизм. Из цифр, приведенных докладчиком, прискорбно-любопытны следующие: из 130 рассмотренных Главреперткомом картин к 1-й и 2-й группе, т. е. к фильмам, заслуживающим полного одобрения, отнесено только 8; к 3-й группе, т. е. к картинам неактуальным, — 59; к 4-й — 55 и запре-

щено — 13. Все товарищи, выступавшие в прениях, в том числе и работники Совкино, в основном согласились с мнением т. Киршона, вполне справедливо заострившего внимание пленума на действительно больных вопросах нашей кинематографии.

Новые формы кинотеатра.

▫ В кинематографической общественности большой интерес и поддержку встречает идея организации Академического театра советского кино, в котором бы демонстрировались изо дня в день лучшие советские фильмы. Одновременно театр этот должен быть своеобразным музеем истории и творческой работы этих фильм. Кроме того в нем должна вестись углубленная лабораторная работа на основе этих картин. Зрительный зал этого театра не должен быть велик (примерно на 200 человек). Наряду с огромным учебным и политическим значением театр этот сможет широко обслужить иностранцев, непрерывно стекающихся в Москву и обычно очень интересующихся советской кинематографией. Кинематографическая общественность горячо дискутирует этот вопрос.

▫ В помещении киноаудитории музея Революции в Москве открывается первый в СССР театр кинохроники. Сеанс будет продолжаться 5—7 минут. Входная плата 5 коп. Помимо демонстраций очередных номеров Совкино журнала, театр ставит своей задачей немедленно (через несколько часов) отражать на экране наиболее значительные события.

▫ Первый художественный кинотеатр в настоящее время переоборудовывается специально для демонстрации звуковых фильм. Он будет единственным пока в Москве театром тонфильмы.

Пильняковщина в кинематографии.

▫ Эмигрантские антисоветские тенденции прокрались и в кинематографию. Дело Пильняка как бы нашло свой отзвук в Ленинградской киноорганизации. Сценарист Молодцов повел переговоры с заграничными кинофирмами о реализации ими его сценариев звуковых фильм. Дело это было разобрано специальной комиссией Ленарка, которая постановила передать вопрос о возможности пребывания Молодцова в рядах Ленарка на общее собрание. Анализируя письма Молодцова, комиссия констатировала, что «в настоящий момент обострения классовой борьбы в советской кинематографии эти письма отражают собой настроения и линию поведения целой группы киноработников явно антисоветского уклона, ориентирующихся на тесный контакт с киноорганизациями Запада». Постановлением Ленарка Молодцов исключен из числа его членов.

Новые кинофабрики.

▫ В Самарканде начинается постройка новой кинофабрики. Стоимость постройки 1 250 000 руб. Фабрика рассчитана на выпуск в годичный промежуток времени 18 художественных фильм, 15 культурфильм и 38 номеров хроники.

▫ Заканчивается оборудование новой фабрики «Киносибирь» в Новосибирске.

▫ Президиумом коллегии Наркомпроса утвержден специальный план участия кино в пропаганде пятилетки. План предусматривает как создание художественных и культурфильм, посвященных пятилетке, так и отражение пятилетки в хроникальных фильмах.

▫ Цекомбанком возбуждено ходатайство перед Совнаркомом РСФСР о создании республиканского фонда кинострительства при Цекомбанке. Источники фонда: отчисления местных фондов кинофикации, специальные ассигнования профсоюзов, кооперации, общественных организаций и промышленности.

▫ Специальное совещание при Совкино признало необходимой срочную организацию при Государственном техникуме кинематографии сценарных курсов.

▫ Бюро секции литературы, искусства и языка Комакадемии утвердило следующий состав подсекции кино: тт. Анисимов, О. Бескин, Блюхин, Киршон, Маца, Михайлов, Сутырин, Чер-

нявский, Хавенсон, Шутко и Юков. В Бюро подсекции входят: Бескин, Михайлов, Шутко (председатель).

▫ По постановлению Совета труда и обороны Госвоенкино со всем его активом и пассивом передано Совкино. Причина — неправильное хозяйственное планирование Госвоенкино своего производства, без достаточного учета экономических и финансовых возможностей. При Совкино организуется военный отдел.

▫ Оператором В. Минервиным изобретен способ демонстрации кинокартин при дневном свете. При ВСНХ производится экспертиза изобретения.

Звуковая фильма.

▫ В. Пудовкин заканчивает первый звуковой фильм — «Очень хорошо живется».

▫ Режиссер А. Разумный ведет подготовительные работы по постановке звуковой фильмы «Железный поток» по повести А. Серафимовича.

▫ На фабрике Межрабпомфильм режиссер Оболенский ведет съемку сборной звуковой программы к Октябрьским торжествам. В программу входит «Звуковой кинобукварь» — первый опыт ликвидации неграмотности при посредстве кино. К работе над букварем привлечен проф. Нечаев.

▫ Ленинградская фабрика Совкино ставит звуковую фильму «Одна» по материалам дела о самоубийстве учительницы Лапшиной. Сценарий и постановка Г. Козинцова и Трауберга.

ТЕАТР.

Москва.

▫ Постановка «Командарма 2» Н. Сельвинского в театре им. Мейерхольда вызвала различные оценки в прессе и отклики как режиссера, так и автора. Мейерхольд справедливо указывает, что нужно было обладать большим мужеством, чтобы взяться за эту постановку. Театром было сделано все возможное, чтобы сложный текст пьесы дошел до публики. Однако исключительная сложность текста помешала подать пьесу так, как хотел бы Сельвинский. Отсюда некоторое расхождение в оценке постановки между режиссером и автором.

▫ Театр «Семперантэ» является наиболее гибким в смысле отклика на актуальнейшие проблемы современности. Так, в данное время в работе театра находятся пьесы: «Корабль» (о сектантстве) и «Еврей» на тему борьбы с антисемитизмом.

▫ Одним из первых театров, серьезно занявшихся работой с молодняком, оказался МХТ 2. Здесь уже выработан ряд конкретных мероприятий. Квалифицированные мастера театра берут на себя руководство выдвиженцами как по актерской, так и по режиссерской линии.

▫ В. В. Маяковским закончена новая комедия «Баня», направленная против бюрократизма и мещанства. Принятая ТИМом — она по своей социальной заостренности стоит в одном ряду с работами Маяковского «Клоп» и Безыменского «Выстрел».

▫ 14 октября исполнилось шестилетие со дня основания «Синей блузы». Любопытны цифры, характеризующие ее работу. В Москве проведено 17 500 выступлений, по СССР — 8 000, за границей — 200. Обслужено около 15 миллионов «зрителей». За шесть лет «Синей блузой» выпущено 92 сборника методического и репертуарного характера.

▫ В порядке социалистического соревнования Готоб 2 работает сейчас над оперой «Прорыв».

▫ Международный рабочий театр организовал студию. В нее принято 35 человек, из них 27 рабочих.

▫ Тов. Пикель поднимает в «Вечерней Москве» вопрос об о ганизации, в связи с переходом на непрерывку, постоянного дневного театра. Так как воскресные утренники становятся при пятидневке анахронизмом, то предло кение т. Пикеля следует считать насущной задачей.

Ленинград.

Самокритика в вопросах искусства.

▫ Представители ленинградской театральной общественности и работники искусства выступили с открытым пись-

мом в ленинградской печати с требованием срочного урегулирования вопроса о создании в Ленинграде единого авторитетного органа, ответственного за всю театральную жизнь. В частности отмечена неправильная политика в области руководства Домами культуры, сведенными на положение рядовых кинематографов; отмечена недопустимость отказа в дотации таким театрам, как «Театру рабочей молодежи» и «Красному театру» и пр. и пр. Затронутый вопрос нашел живейший отклик во всей ленинградской прессе. В настоящее время организуется совет по делам литературы и искусства при Ленинградском ОблОНО, наподобие Центрального совета (Главискусства).

Новый курс Госбалетного училища.

▫ С текущего сезона Госбалетное училище переживает коренную ломку. Решено окончательно порвать с утвердившимися канонами выращивания только строго классических танцовщиков. Для этой цели вводятся специальные уклоны — характерный, акробатический и гротескно-акробатический. За счет классического тренажа вводится физтренаж. Обращено особое внимание на общее и музыкальное развитие учащихся, для чего программа общеобразовательных предметов уравнивается с девятилеткой и вводится целый ряд специальных музыкальных предметов. Кроме того решено не реже четырех раз в год устраивать вечера творческой самодеятельности учащихся.

Пятилетие «Рабочего и театра».

▫ 18/IX исполнилось пять лет с основания популярнейшего ленинградского театрального журнала — «Рабочий и театр», которому в свое время пришлось сыграть громадную роль зачинателя теа-рабкоровского движения в СССР. Несмотря на многочисленные трудности, которые пришлось претерпеть журналу на его пути, вся история «Рабочего и театра» — это история роста и завоеваний рабочей театральной общественности.

Большой драматический театр и массовый зритель.

▫ В текущем году Большим драматическим театром сделан еще один крупный шаг по пути сближения с массовым рабочим зрителем — это присоединение к БДТ бывш. передвижного театра (1-й Гос. худ. студии), реорганизованного в филиал. Продолжая основную общественно-художественную линию БДТ, филиал в то же время будет иметь специальную цель — обслуживание рабочих клубов. Вместе с тем разрешается и вторая проблема, стоящая сейчас в центре общественного внимания, — проблема кадров, проблема воспитания нового актера, владеющего всеми новейшими формальными приемами современного сценического искусства и умеющего преломить свое творчество через современное материалистическое художественное и политическое мировоззрение. Для открытия сезона (30/IX) филиалом был показан проблемный спектакль «Ржавчина» В. Киршона, на который был объявлен комсомольский культпоход. Благодаря остроте темы спектакль воспринимался с исключительным интересом. Кроме возобновления старых постановок (бывш. 1-й Худ. ст.) — «Луна слева» Биль-Белоцерковского, «Наивный человек» по Вольтеру и пр.,—филиалом намечены к постановке «Клоп» В. Маяковского, «Отдай штурвал» Д. Щеглова и одна советская пьеса на военную тему.

Гос. театр драмы.

▫ 4 октября Гос. театр драмы показывает премьеру «Причальная мачта» О. Форш. Следующей новой постановкой намечена «Наталья Тарпова» С. Семенова — авторская переделка одноименного романа. Кроме того в текущем году театр предполагает поставить «Тартюф» Мольера и одну из двух пьес: пьесу Ваграмова — «Маховик» или незаконченную еще пьесу Яновского из жизни на Алтае. Намечены также один спектакль русского классического репертуара (Островского или Сухово-Кобылина) и одна иностранная комедия-сатира. В филиале Госдрамы предположены: инсце-

нировка «Мертвых душ» Гоголя в коллективной постановке молодых артистов под руководством режиссера-лаборанта Зонне, «Командарм 2» Сельвинского и «Взлет» Ваграмова.

Новая постановка «Щелкунчика».

В Гос. театре оперы и балета идет усиленная работа над новой постановкой балета «Щелкунчик» Чайковского. Основная установка новой редакции — возвращение к первоисточнику — сказкам Гофмана. В танцовальном отношении новая постановка «Щелкунчика» обещает быть очень интересной, так как будет показан целый ряд новых приемов, как, например, танец без музыки, танец-слово и пр. К участию в постановке привлечены все главные исполнители в лице Мунгаловой, Гусева, Леонтьева, Солянникова и др. Художник — В. Дмитриев, дирижер — А. Гаук.

Новые постановки ТЮЗа.

▫ В субботу, 21/IX премьерой «Ундервуд» Е. Шварца открылся Ленинградский театр юных зрителей, положивший таким образом начало театральному сезону в Ленинграде (первая премьера). Перед началом спектакля с вступительным словом выступил руководитель театра А. А. Брянцев. В текущем сезоне ТЮЗом кроме «Ундервуда» намечены к постановке еще две пьесы: «Аул Гидже» — Н. Шестакова и «Наш» М. Знык. В репертуаре театра мало постановок, рассчитанных на детей дошкольного возраста, поэтому ТЮЗом намечена большая работа по созданию особого театрального игро-монтажа. Особенностями этого нового жанра явятся широко развитая игра театральных вещей, игра с вещами и общение профессиональных исполнителей с детской аудиторией. Спектакль «Ундервуд» следует признать весьма удачным. Прежде всего интересна сама пьеса — любопытная попытка соединения сказочного материала с современной тематикой. Захватывающая интрига, динамическое развитие действия, сжатый, образный язык и оригинальные разрешения некоторых коллизий — все это дало прекрасный материал для построения увлекательного волнующего спектакля, целиком захватившего пионерскую аудиторию.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА

ОСА.

▫ Общество современных архитекторов (ОСА) выдвигает ряд организационных вопросов и практических мероприятий, вызванных потребностями общественно-бытового строительства. Наиболее актуальным является поднятый Обществом вопрос о типе нового жилья (дома-коммуны). ОСА вызывает на социалистическое соревнование все архитектурные и инженерно-строительные организации СССР для всестороннего и правильного разрешения вопроса о жилье трудящихся. Срок окончания соревнования назначается на январь 1930 г. Представленные проекты будут вынесены на широкое обсуждение как архитектурной, так и рабочей общественности. ОСА предлагает вышепоименованным организациям провести передвижные выставки по рабочим районам, а также ряд докладов-диспутов, так как цель соревнования — дать проект, максимально отвечающий всем социально-политическим и экономическим требованиям социалистического строительства и не выходящий за пределы возможностей его осуществления в наши дни. Кроме типа нового жилья ОСА выдвигает проблему клубного строительства. Обсуждение типа нового рабочего клуба должно быть проведено не только на собраниях архитектурных организаций, но и на собраниях рабочих, так как в данном вопросе наиболее ценным является мнение последних.

▫ ОСА получило предложение от «Госпроекта» участвовать в соревновании по составлению проекта «Дома промышленности», причем проект будет представлен от имени всего Общества.

▫ ОСА подняло вопрос о необходимости организации «Федерации архитектурных объединений» для строгого контроля и учета всех общественных построек и архитектурных проектов.

▫ ОСА ставит себе задачей в этом году усилить связь со строительными организациями и таким образом расши-

рить свое участие в практическом строительстве, наладить совместную работу с провинциальными организациями, а также укрепить связь с украинским Обществом современных архитекторов (ОСАУ).

▫ В идеологической секции намечены углубление и проработка принятого на Всероссийском съезде «рабочего метода архитектора-конструктивиста».

ВОПРА.

▫ Всероссийское об-во пролетарских архитекторов (ВОПРА), зарегистрированное в июле с. г., развернуло большую организационную и практическую работу. Общество заканчивает работу по созданию филиалов в Ленинграде и Закавказье и приступило к организации филиала на Украине.

▫ Общество вызвало все архитектурные организации на социалистическое соревнование по теоретической и научно-экспериментальной работе в области архитектуры, по борьбе с реакционными течениями в архитектуре, по работе членов объединения в общем производственном процессе строительства (по линии проектирования общественных зданий, промышленных сооружений, планировки населенных мест) и т. д. Для организации соревнования выделен штаб.

▫ В ноябре-декабре созывается Всесоюзное совещание О-ва для обсуждения вопросов: 1) строительства и осуществления пятилетнего плана; 2) создания федерации и 3) подготовки к созыву съезда Общества.

▫ По заданию Главтуза Общество приступило к разработке типового студенческого коммунального общежития и приняло предложение Президиума ВСНХ РСФСР об участии в закрытом конкурсе на проект «Дома промышленности».

▫ ВОПРА принимает деятельное участие в разработке программы и проектирования «Зеленого города»; им принято предложение ВЦСПС участвовать в рабочем исследовательском институте ВЦСПС.

АХР.

▫ Основные работы членов АХРа в настоящее время посвящены отражению генеральной линии партии. Многие художники разъехались по индустриальным и колхозным центрам СССР для сбора материалов на эту тему.

▫ В ноябре с. г. АХР созывает пленум Центр. совета, на котором будет рассмотрен вопрос о чистке членов АХРа, о деятельности ленинградского филиала и о внесении пункта в декларацию об обязательном безбожии членов АХРа.

▫ Издательством АХРа разработан следующий план: кроме книг «художественной библиотеки» намечено выпустить тысячу репродукций с картин (репродукции будут изданы в виде открыток), двести плакатов, двести лубков, двадцать монографий.

▫ К концу 1930 г. должно закончиться издание «Художественных сокровищ СССР».

▫ Изд-ством АХР выпущен ряд плакатов на тему «Пятилетка в массы». Подготовляются альбомы гражданской войны, которые будут изданы совместно с музеем Революции и музеем Красной армии.

▫ АХРу разрешено Совнаркомом СССР устройство художественной лотереи для образования фонда «Искусство в массы». Весь чистый сбор поступит в распоряжение Наркомпроса РСФСР.

▫ АХР открывает выставку своих работ в Страсбурге.

▫ В настоящее время ведется подготовка к 3-й выставке ОМАХРа, тема которой—«Молодежь в социалистическом строительстве».

«Октябрь».

«Октябрь» («Объединение работников новых видов художественного труда») намечает на 1929/30 г. организационную и общественно-производственную работу. Внутри «Октября» проводится оформление отдельных секций, а также ведется работа по теоретическому и практическому изучению вопросов производственного и агитпрописскусства. «Октяб-

рю» принадлежит инициатива установления и разработки новых способов оформления полиграфической продукции: фото-монтаж, оформление массовой партийной литературы и т. д. Налажена массовая работа на предприятиях по повышению производственной квалификации рабочих (например в Москве — в кружке наборщиков при 1-й Образцовой типографии и в фото-кружке при заводе «Каучук»). Установлен контакт с Ленинградским филиалом в целях совместного выступления на выставках и в печати по вопросам искусства, а также с группой национальных художников в Казани, сочувствующих платформе «Октября». Налажена международная связь с германской коммунистической группой художников при «Роте Фане», которые примут участие в первой выставке «Октября».

▫ В плане работы «Октября» поставлен вопрос об организации федерации пролетарского искусства.

▫ На зиму 1929/30 г. намечается работа по устройству выставок. В декабре откроется «1-я Выставка производственного искусства», на которой будут показаны проекты и макеты жилой комнаты рабочего, библиотеки, клуба и т. д. К выставке подготовляется выпуск сборника «Октября» и брошюр, где будет освещена теоретическая и практическая работа «Октября» в области производственного искусства, строительного стандарта и внешнего оформления быта. По устройству специальных выставок намечена следующая программа: осенью 1929 г. предполагается *«Выставка ИЗО рабочей молодежи»* (при Третьяковской галерее), организуемая при ближайшем участии Ленинградского филиала. Зимой откроется Передвижная полиграфическая выставка ЦК союза печатников.

▫ В настоящее время ведется подготовка к съезду «Октября».

Вхутеин.

▫ Реорганизация ВХУТЕИНа тесно связана с реконструктивным периодом промышленности и основными задачами культурного строительства нашего Союза. Институтом проделана большая организационная и методологическая работа по установлению новой программы и новых учебных планов, проходящая под лозунгом индустриализации вуза. Введение непрерывной производственной практики изменило и уточнило целевые установки всех факультетов ВХУТЕИНа. Задача индустриальных факультетов — наладить органическую и постоянную связь с промышленностью и направить свою работу по заданиям отдельных отраслей промышленности, соответствующих специальным факультетам (текстильной, деревообделочной, керамической и др.). С введением непрерывной производственной практики тесно связана и реорганизация художественных факультетов. ВХУТЕИН выдвигает боевую задачу — воспитать и подготовить нового художника, который дол. ен получить кроме художественного еще и техническое образование и должен быть знаком с технологическими процессами производства.

▫ Воскресным университетом при 1 МГУ в настоящем учебном году организован искусствоведческий цикл с 70 лекциями. Первые из них посвящены вопросам социологии искусства и обязательны для слушателей всех групп. После вступительной части программа подразделяется на четыре группы по 14 лекций в каждой: 1) архитектура, живопись, 2) музыка, 3) театр, 4) кино. В конце учебного года намечена заключительная часть и для всех групп, где будут подведены итоги и прочитаны лекции на темы «Производственные искусства», «Советский лубок», «Полиграфия» и «Проблемы современного пролетарского искусства». Цель занятий искусствоведческого цикла — подвести научный марксистский фундамент под искусствознание, причем все внимание будет сосредоточено не на вопросах мастерства, а на основных проблемах и этапах истории искусств.

▫ Выставка художников, организованная «Комсомольской правдой», переведена в Красно-Пресненский район в комсомольский театр Юнг-Штурм.

откуда она будет направлена по большим городам Союза.

ЗА РУБЕЖОМ.

Литература.

▫ Интерес к книге о войне на Западе не уменьшается. В Берлине в серии, аналогичной нашей «Роман-газете», напечатан вышедший в 1928 г. роман Вринга «Солдат Зурен», посвященный войне. В «Rote Fahne» печатается произведение молодого писателя Теодора Пливье (Theodor Plivier) об империалистической войне на море, озаглавленное «Des Kaisers Kulis — Ein Seekriegs Dokument» («Кули Кайзера — Документ войны на море»). В изд. «Montaigne» вышла книга Фернанда Коркоса (F. Corcos), озаглавленная «Oui, si les femmes voulaient» («Если бы женщины захотели»). Автор ставит в ней вопрос об отношении женщины к войне и опровергает примерами, взятыми из периода 1914—1918 гг., существующее мнение, будто бы женщины по самой природе своей враждебны всякой бойне и являются защитницами мира. Автор обращается к женщинам и призывает их объявить войну войне. В изд. Ческино (Милан) вышел роман Рикардо Баккели из эпохи мировой войны в Италии и Франции — «La città degli amanti» («Город влюбленных»). Критика восхищается потрясающим описанием сцен войны. В изд. Jonathan Cape (Лондон) вышла книга Е. Куммингса, озаглавленная «The enormous room». Автор — американский поэт, до вступления Соединенных штатов в империалистическую войну поступивший добровольцем во Французскую армию в качестве шофера при походном госпитале. Несколько неосторожных писем заставили французскую цензуру обратить на него внимание, в результате чего он был заключен в концентрационный лагерь, пребывание в котором он и описывает. Книга отличается от других книг о войне тем, что в ней нет описания траншей, крови и огня. В Германии книгой, вызвавшей, пожалуй, наибольшее обсуждение в прессе, является книга офицера Рейхсвера — «Партенау» («Parthenau»), проникнутая ярко выраженным милитаристическим духом и развертывающая план военной кампании против Чехо-Словакии и Польши.

«Monde» печатает сейчас воззвание Ромэна Роллана, направленное против войны, в котором известный писатель призывает французов и другие народы Европы стать хозяевами «мира» и «войны», а не пассивно примиряться с ними. Тот же «Monde» печатает статью Кармело Пульонизи (Carmelo Puglionisi), посвященную книге о войне в Италии; отводит две странички рисункам, вдохновленным войной (Г. Гросс, О. Дикс, Мазерель, Сегоньяк и др.); в сравнительно длинной статье ставит вопрос о причинах интереса к книге о войне на Западе. В этой статье приводятся мнения по этому вопросу Курта Керстена, Людвига Ренна и Эрнста Глезера (два последние известны романами «Война» и «Год рождения 1902»). Два первые объясняют успех военной книги десять лет спустя после окончания войны тем, что к 1925 г. уже надвигается неясное предчувствие нового бедствия. Снова просыпаются инстинкты каннибалов, снова воздух пропитан запахом крови (Керстен); до 1925 г. опасность войны казалась далекой. С тех пор положение изменилось: все чувствуют приближающуюся катастрофу. Поэтому тема войны стала актуальной (Ренн). Э. Глезер, наоборот, считает, что успех книги о войне объясняется стабилизацией буржуазии. Война больше никого не страшит, поэтому книги, посвященные ей, доставляют уже эстетическое удовольствие.

▫ Последний номер журнала «Les marges», вышедший в сентябре 1929 г., посвящен целиком проблеме взаимотношений литературы и журналистики. Помимо теоретического статейного материала, освещающего историю и технику журнализма (M. Boisson «La presse littéraire de 1800 à nos jours», Michel Puy «La presse et la littérature nouvelle» и мн. др.), в сборник вошел целый ряд статей, трактующих идеологическую сторону вопроса.

Не в первый раз французский буржуазный писатель бьет тревогу по поводу все усиливающегося наступления газеты на литературу, но никогда еще эта проблема с такой выразительностью и отчетливостью не ставилась на страницах французских журналов. Хотя спор между литературой и газетой давно решен положительно для последней в смысле практического участия писателя в газете в качестве интервьюера, репортера, хроникера, все же писатель до сих пор не может окончательно примириться со своим сотрудничеством в ней. Так, Эжен Монфор отмечает, что писатель, работающий в газете, «не человек», и далее — участие в прессе «несовместимо с интеллектуальной свободой настоящего писателя, с его потребностью в независимости». Подобное двусмысленное положение естественно заставляет писателя изобретать всевозможные идеологические оправдания своему сотрудничеству в газете. Статья Дени Сора (D. Saurat) «Мысль и газета», выдержанная целиком в пессимистических тонах, заканчивается неожиданно бодрым признанием, что «все же в газете мысль свободна». К тому же выводу приходят и другие участники сборника. В чем же видит буржуазный писатель свою столь дорогую ему независимость и свободу творчества? Предоставим слово Дени Сора: «Самая светлая сторона прессы — это наличие в ней свободы. Если писателю есть что сказать, если он обладает талантом, а главное храбростью — печатный орган всегда найдется». Эта на первый взгляд как будто бы убедительная декларация независимости и «высшей» принципиальности, готовой проявляться даже *вне* направления газеты и сообразующаяся только с «личным желанием писателя», на практике, однако, означает для писателя возможность перехода из одного печатного органа в другой, что в условиях буржуазной Франции является не чем иным, как переходом из рук одного издателя в руки другого. Это печальное обстоятельство не могут ни признать и сами авторы «Les marges». «Издатель заставляет работать сотрудников газеты, — говорит Эрнст Тисеран, — так, как это нравится хозяину газеты и как он того хочет», и далее: «Писатель в газете пятая спица, даже самый блестящий писатель не может иметь никакого влияния на судьбы и направление газеты».

▫ В Париже вышла книга под названием «Большевик в алькове» с предисловием «О любви и браке в Советском союзе». Книга содержит ряд наивно и тенденциозно подобранных отрывков из произведений советских писателей: «Собачий переулок» Льва Гумилевского, «Без черемухи» Пантелеймона Романова, извлечения из книг пресловутого д-ра Фридлянда и т. п. К книге приложена уголовная хроника, почерпнутая из газет, о случаях насилия и убийств на сексуальной почве. В предисловии автор предается сожалениям о «бедном русском народе, страдающем от недостатка идеализма», и об «исчезновении в СССР рыцарской любви». Главную же причину всех этих моральных «бедствий» автор предисловия усматривает в «припеве комсомольской песни», который воспевает насилье (?!) и торжество инстинкта (?!). Интересно, что подразумевается под этим, не «Молодая ли гвардия»? Совершенно чудовищной по цинизму и лживости является попытка автора подкрепить свои позиции ссылкой на Максима Горького. Автор не стесняется утверждать, что Максим Горький покинул (осенью 1928 г.) СССР навсегда и «уехал под более благодатное небо Италии». Причину этого, по мнению составителя предисловия, следует искать в том, что, когда Горький приехал в Советский союз, он стал получать во множестве письма от советских граждан, жалующихся на распад семьи, брака и т. п. «Письма эти, — как и следовало ожидать, — разбили сердце М. Горького». Он опубликовал несколько извлечений из них в «Правде». (Нелегко догадаться, что здесь автор имеет в виду статью Горького «О механических гражданах».) Предисловие заканчивается указанием на то, что, «несмотря на цензурные строгости Москвы, многие сведения об их (т. е. советском) нравственном падении проникают в нежную Фран-

цию». По дерзости и наивности эта выдумка превосходит все вышеприведенное. Весь материал сборника составлен целиком из отрывков книг, напечатанных *в Москве*. Книга представляет собой новый жанр антисоветской литературной фальшивки, рассчитанной на склонность французского буржуазного читателя к альковным тайнам и разоблачениям.

▫ В изд. Аттингер вышла интересная книжка А. Данана (Alexis Danan) под названием «L'armée des hommes sans haine» («Армия людей, не знающих ненависти»). Автор описывает неделю своего пребывания в среде «людей, не знающих ненависти» — апостолов сентиментального пацифизма, мечтающих переделать человечество на основах братской любви и свободного труда. В своих выводах автор стремится придать этим гуманитарным попыткам социальное значение, забывая, что при режиме, основанном на эксплоатации, такие гуманитарные и филантропические попытки навсегда останутся утопией. «Армия людей, не знающих ненависти», армия свободного и братского труда будет возможна и жизненна только в мире, перестроенном на новых социальных началах.

▫ В Германии попрежнему пользуется большим успехом роман-биография. Здесь нельзя не отметить мастерски написанную историческую повесть «Die Fackee Hus» («Факел Гуса». Изд. Staachmann, Leipzig) Карла Ганса Штольба. Автор дает глубоко продуманный образ чешского реформатора, подчеркивая национальный характер его проповеди. Гус Штольба — ярый германоненавистник. Автор, как, впрочем, за последнее время очень многие немцы (Ф. Верфель «Верди»), сам готов признать всякие дурные свойства германского народа (не реакция ли против урапатриотизма военного времени?) и не прочь как будто показать на примере Гуса, что и европейская война имеет своей причиной непокладливость немецкого характера. Наивность такой исторической концепции очевидна.

▫ Известный писатель Фридрих фон-Гагерн выпустил роман «Strasse» («Улица». Изд. Staachmann, Leipzig), заслуживший всеобщее одобрение немецкой прессы. Задача книги — показать в поэтическом отражении, как пейзаж влияет на людей и их судьбы. (Удивительно, как много сил тратится на то, чтобы доказать, что наша жизнь складывается из чего угодно, только не из социальных факторов!) Действие происходит на Балканах. Писатель умелым и изощренным языком повествует о жизни этого романтического края.

▫ В литературоведении преобладает «установление миросозерцаний». После целого ряда книг о Гете, Георге, Рильке и пр., где вскрывается их мировоззрение (обычно — религиозное), та же участь постигла и Гергардта Гауптмана. Лангер выпустил книгу «Религия Г. Гауптмана. К религиозной проблематике современности». Изд. Mohr, Tübingen. Книга составлена кропотливо и бездоказательно, как большинство подобных исследований.

▫ Готовясь к близящемуся юбилею Гете, немецкие историки литературы в изобилии выбрасывают на рынок сообщения о всевозможных мелочах из его жизни (любовной по преимуществу). Здесь заслуживает внимания монография «Marianne v. Wilimell» (Insel-Verlag). Более плодотворных исследований покуда не видно. Последним трудом, в котором отводится большое место анализу гетеанской поэтики, попрежнему остается книга Ф. Гундольфа — «Гете», вышедшая в этом году уже в 18-м издании.

▫ Живым дополнением к религиозному характеру, начинающему преобладать в немецком литературоведении, является повышенный интерес к средневековому песнопению. За последний месяц вышли два фундаментальных труда: Zoermann — «Laudare domini» и Romanus Guardini — «In gloria sanctorum» (изд. Mattias-Grünewald Mainz). Оба исследования представляют собою перепечатку латинских текстов с параллельным переводом и комментарием. Если Malik-Verlag знакомит немецкого читателя с советской литературой (за последние два месяца им новых книг

не выпускалось), то другие немецкие издательства с тем большим усердием налегают на литературу русского прошлого. Жаль только, что эта сама по себе положительная деятельность сопровождается нежелательной тенденциозностью. Так, сборник, составленный из рассказов Достоевского, Толстого, Тургенева, Короленко и Вересаева, озаглавлен «Под золотыми куполами» (изд. Rauch, Wiesbaden) и прославляет былую кроткую и многострадальную Святую Русь.

▫ Барон фон-Кампенгаузен из сословной солидарности перевел роман бывшего русского генерала Юрия Галича, товарища по оружию другого новоявленного русского беллетриста генерала Краснова. Роман именуется «Под тенью Дракона» (изд. G. Wassermann, Braunschweig) и повествует о китайском убежище русской эмиграции. Известный знаток русской литературы А. Лютер имел жестокость отнести и этот роман к тем образчикам русской «генеральской» литературы, которая немецкого перевода не заслуживает.

▫ Комарович выпустил на немецком языке не лишенное достоинств исследование о Достоевском под названием «Urgestalten der Brüder Karamasoff», в котором анализируются литературные источники и живые прообразы романа. Книге предпослана статья Зигмунда Фрейда («Достоевский и отцеубийство»). Автор все с тем же увлечением говорит об Эдиповом комплексе в расчете на то, что и читатель все еще способен увлекаться этой темой.

▫ Много страниц посвящено русской революции в книге «Handlungen und Abhandlungen» знаменитого Рудольфа Борхарда (Insel Verlag). Его определение русской революции отличается редкой краткостью и выразительностью. Он видит в ней результат «несварения восточно-еврейским умом» философских доктрин Гегеля и Маркса. Часть немецкой буржуазии (судя по периодическим изданиям) таким определением удовлетворяется.

▫ В числе кандидатов на премию Нобеля называют: Гельсуорси, Честертона, Синклера Льюиса, Томаса Мана, Гильельмо Ферреро, Максима Горького и Рожэ Мартэн дю Гара.

▫ В Венгрии арестован писатель Эмерик Вер (Emeric Veer), бывший председатель венгерской Лиги прав человека. Ему предъявляют обвинение в сношении с эмигрантами, в пропаганде республиканских идей и в оскорблении правительства.

ТЕАТР И КИНО.

▫ Театральный сезон в Париже открылся постановкой «Косматой обезьяны» — О'Нэйля в «Théâtre des Arts». Удачное сценическое оформление принадлежит Жоржу Питоеву.

▫ Большим успехом пользуется очень слабая пьеса Мориса Ростана «Последний царь» («Le dernier Tzar»), рассчитанная на интерес буржуазной публики к последним дням царского правительства. Русская революция сведена в этой пьесе к ряду поверхностных анекдотов. Ленин изображен сентиментальным, вульгарным пророком, разговаривающим с Николаем II александринскими стихами; не обошлось, конечно, и без Распутина, гипнотизирующего на сцене наследника; Николай II изображен слабым, добрым и непонятым. Вся пьеса развертывается на фоне «старой России», с бесконечным количеством самоваров, балалаек и всех аксессуаров, необходимых для изображения «русской души». Интригой, на которой построена драма, является горячая любовь молодого учителя француза к старшей дочери царя.

▫ В Берлинском драматическом театре сезон открылся пьесой Г. Кейзера «Zwei Krawatten» («Два галстука»). Газетная критика совершенно справедливо полагает, что пьеса является живым воплощением задушевных чаяний немецкого мещанства. В центре комедийной интриги внезапное преображение лакея в американского миллионера. Но и на высоте своего величия он продолжает любить свою бедную немецкую подругу, оставленную им в Берлине, и ради нее готов даже поступиться своим новоприобретенным социальным

положением. Эта жертва, однако, излишня, так как одновременно с ним достигает имущественного благополучия и предмет его мечтаний. Чтобы не быть сопричисленным к изображаемым им героям мещанского толка, автор ограждает себя легкой иронией в стиле О. Уайльда и Б. Шоу, что ему, при его несомненной талантливости, и удается.

▫ Пьеса В. Меринга «Der Kaufmann von Berlin» («Берлинский купец»), поставленная в театре Пискатора, обращена к крупной буржуазии. Автор пытается защитить еврея-спекулянта послевоенного времени перед форумом честных эксплоататоров. Защита его, однако, весьма относительна. Не отрицая вины своего подзащитного, он только указывает на то, что в те баснословные времена бесчестными были не только евреи, но и немцы. Случалось даже (как следует из хода комедии), что последние были куда виновнее, чем представители ошельмованного германскими патриотами племени. Даже большой режиссерский талант Пискатора не смог оживить этой скучной и растянутой пьесы.

▫ В студии «Группа молодых актеров» поставлена пьеса Фридриха Вольфа «Zyancali» на весьма смелую (по мнению буржуазной печати — «самую смелую») тему. До этого об аборте трактовали только в повестях и романах. Здесь же «история одного аборта» была впервые показана на сцене. Девушка, весьма похожая на Розу Берн Гауптмана, под двойным воздействием: нужды и боящейся скандала мамаши, решается на аборт. Врач ей не идет навстречу, и она пробует обеспложить себя сама. В результате — «преждевременная гибель прелестной девушки».

▫ Пискатор выпустил занимательную книгу «Политический театр», исполненную пламенного революционного пафоса, в которой он повествует об истории своего театра и его героической миссии. Книга богато иллюстрирована.

▫ Эрвин Пискатор открыл в Берлине театральную школу. Предполагаются следующие курсы: современное сценическое оформление — Мохоли-Наги; практические занятия — Пискатор; музыка — Ганс-Эйслер и Ф. Осборн; разбор драм с общей точки зрения — Гасбарра; вопросы дня — Эгон Эрвин Киш; социология театра и журнализм в драме и в фильмах — Л. Ланья (L. Lania), Гасбарра и Балац (Balazs); театральная неделя — Звель (Zwehl) и К. Керстен; новая литература — Вейскопф. Класс дикции ведет Клара Боров (C. Bauroff), класс танцев — Валеска Герт; Роза Валетти и Вальтер Мэринг заведуют классом Музик-холла и Ревю. Школа Пискатора кроме того включает в свою программу занятия по радио, иностранными языками, профессиональные упражнения и ряд конференций о марксизме. Цель школы — дать общее образование во всех областях театра и кино. Предполагается выпускать журнал под названием «Das experimentelle Theater» («Опытный театр»). Интересно, что плата за учение введена согласно социальному положению учащихся.

▫ 3 сентября в Швейцарии состоялся международный съезд деятелей «независимого» кино. Конгресс постановил создать Международную лигу «независимого» кино для связи между киноклубами и аналогичными им учреждениями, расширения сферы их влияния и деятельности, а также ознакомления широкой массы зрителей с кинофильмами, не могущими по тем или иным причинам появиться на экране. Лига, заседавшая в Женеве, учитывая коммерческий уклон современного капиталистического кино, сочла необходимым организовать Международное производственное объединение для создания независимой кинофильмы, возглавляемое художественным комитетом, в составе двадцати представителей (по два от каждого государства). Подводя итоги конгресса, Леон Муссинак как на основное его достижение указывает на единодушное стремление всех членов съезда к борьбе с капиталистическим засильем в кино и, с другой стороны, к установлению тесной связи с советской кинематографией. Конгресс вынес резкую резолюцию протеста по поводу недопущения советских делегатов к участию в работах

конгресса (на конгрессе присутствовал от СССР только один Эйзенштейн). В открытом письме, помещенном в «Monde», члены конгресса заявляют: несмотря на отсутствие советских делегатов на съезде «независимого» кино, им предоставлено два места в президиуме художественного комитета.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ.

Тов. редактор!

Не откажите в связи с последним выступлением критика А. Лежнева («Новый мир», кн. 8—9) опубликовать нижеследующее:

Авторы настоящего письма, против которых направлен очередной «памфлет» Лежнева, главной задачей своей литературно-критической работы полагают защиту определенных принципов, а именно: диалектического материализма в теории литературы; последовательно-классовой пролетарской линии в литературной политике и критике. В частности пришлось нам защищать эти принципы и от Лежнева, как в специальных выступлениях, так и в связи с обсуждением других вопросов («Правда», «Революция и культура», «Книга и революция», «Ежегодник Комакадемии»). Надо при этом заметить, что в лице Лежнева мы стремились поразить не столько «лицо», сколько именно лежневщину, т. е. определенную разновидность мелкобуржуазной критики, известной под именем школы Воронского.

Принципиальное нападение на эту нашу деятельность можно было бы построить двояким образом. Можно было бы, во-первых, утверждать, что мы плохо, недостаточно, неправильно ведем защиту нами же декларированных принципов. Но для этого необходимо было бы встать на почву этих принципов. Можно было бы, во-вторых, подвергнуть сомнению правомерность нашей основной установки. Но для этого необходимо было бы противопоставить ей иную принципиальную позицию. Какой из этих двух путей избрал Лежнев?

По форме его статья представляет уклонение от принципиальной постановки вопроса. Вся «Критика критиков» держится на системе булавочных уколов, на мелких придирках к «тону», эпитетам, синтаксису и прочим важным, но не имеющим решающего принципиального значения вещам. Мы не можем отказать Лежневу в специфическом остроумии, равно как не можем отрицать того, что в отдельных случаях ему удалось верно подметить субъективно-индивидуальные слабости авторов настоящего письма. Но это остроумие и эта чисто педантская наблюдательность еще резче оттеняют вопиющую беспринципность лежневской «критики», ее бесплодное и чванное, насквозь аполитичное культурничество, ее грусливое бегство от обсуждения важнейших принципиальных проблем литературной теории, политики и критики. В частности Лежнев ничего по существу не ответил на принципиальные обвинения, сформулированные и предъявленные ему коммунистической критикой задолго до появления «Критики критиков»

Значит ли это, что в существе лежневщины не заложено никаких особых принципов? Ни в какой мере! Такова природа лежневской межеумочной идеологии, что и принципы свои эта идеология способна выражать, лишь облекая их в форму беспринципности. Ибо что такое Лежнев? Жалкое эклектическое месиво в теории литературы, перманентно раздраженное и прогрессивно озлобляющееся против коммунистической идеологии, либеральное фразерство в литературной политике и критике, — это и есть Лежнев, со всеми достоинствами от гладкого слога до хорошего знания старой орфографии включительно. Ошибается тот, кто думает, что Лежнев стоит где-то на правом крыле марксистской критики, — он целиком и полностью за пределами ее, невзирая на марксистовидность своей фразеологии.

Это можно подтвердить хотя бы тем свежим фактом, что для эпохи нового обострения классовой борьбы у Лежнева не нашлось иных лозунгов кроме призыва к оздоровлению писательского быта. «У нас, — писал он в одной из последних своих программных статей, — начинает образовываться тип получателя гонораров. *А это куда хуже всякой явной правой опасности*». Впрочем, эта восхитительная политическая яснолобость составляла и составляет постоянный отличительный признак лежневщины как разновидности воронщины.

Мы не можем зачислить Лежнева в разряд безвредных обывателей, как это делают некоторые не в меру самонадеянные публицисты. Мы обязаны расценивать лежневщину также и по социально-идейному эффекту ее «работы», а потому неизменно должны иметь в виду, что Лежневы много лет подряд идейно «воспитывают», а вернее идейно развращают многих писателей, внушая им реакционные представления о взаимоотношениях искусства и действительности, в частности литературы и революции. Кто хочет до конца вскрыть социально-бытовые корни эпизода с «Красным деревом» Б. Пильняка, тот должен хорошо помнить о таком немаловажном факторе, как Лежневы и лежневщина.

По этим линиям мы вели, ведем и будем вести в меру наших сил борьбу против лежневщины. Но именно поэтому мы не испытываем никакой склонности к прямой полемике с последней статьей Лежнева, представляющей из себя трусливую, облеченную в форму личного нападения попытку косвенной компрометации определенных принципов литературной политики и критики.

В заключение мы считаем необходимым отметить явное смягчение тона Лежнева по отношению к руководящей критической группе РАППа и журнала «На литпосту». Еще в апреле и мае текущего года Лежнев был совершенно беспощаден к тт. Ермилову и Лузгину. Прошло каких-нибудь четыре месяца, и Лежнев уже выражает некоторое одобрение последним мероприятиям своих апрельско-майских врагов. Вряд ли Лежнев хочет сказать этим, что он идет к напостовству. Вернее обратное: Лежнев намекает, что нынешнее напостовство сделало шаг по направлению к нему, Лежневу. Как это ни печально, но мы должны согласиться, что на сей раз устами Лежнева глаголет объективная истина. Правоверный воронщик Лежнев не может не испытывать удовлетворения хотя бы по случаю художественной платформы т. Либединского, которая есть не что иное, как робкая, а потому и тем более бесславная, капитуляция перед эстетикой А. К. Воронского.

Что касается нас, подписавших настоящее письмо, то мы, конечно, крайне польщены тем обстоятельством, что на *нашу* долю пришлись только тычки и брань Лежнева и ни единого поцелуя.

М. Гельфанд, А. Зонин.

Государственное издательство. И. об. отв. редактора **И. Беспалов.**
Редакционная коллегия: **Р. Азарх.**
П. Керженцев.
И. Литвинов.
И. Маца.
В. Переверзев.